دیویندر اسّر کی فکشن نگاری کا تجزیاتی مطالعہ

(مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو)

مقالہ نگار:

محمد ارشد (کامران)

رول نمبر:BB844020

ایچ ای سی، اسلام آباد

نگرانِ مقالہ:

ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر

صدرِ شعبہ اردو

علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد

شعبۂ اردو

علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۲۰۱۹ء

بسم اللہ الرحمٰن الرّحیم

ابواب بندی

اظہارِ تشکر

دیویندر اسّر تنقید کی مابعد جدید فکریات سے وابستہ اہم نقاد کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ان کا تنقیدی نقطۂ نظر بہت مختلف اور ان کے ذاتی تجزیاتی مطالعات پر مشتمل ہے۔دیویندر اسرّ نے کمپیوٹر ایج اور میڈیا کے اثرات کو اسّی کی دہائی ہی میں محسوس کر لیا تھا۔ان کے تنقیدی مجموعے: 'فکر اور ادب، ادب اور نفسیات، ادب اور جدید ذہن، مستقبل کے رُوبرو، ادب کی آبرو، نئی صدی اور ادب' ان کے خلاّق تنقیدی ذہن کی عکاسی کرتے نظر آتے ہیں۔تنقید کے ساتھ ساتھ بطور افسانہ نگار بھی ان کی اہمیت مسلم ہے۔ان کے افسانوی مجموعے 'گیت اور انگارے، شیشوں کا مسیحا، کینوس کا صحرا، پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' اردو افسانے کی تاریخ میں تادیر زیرِ بحث رہنے والے مجموعے ہیں۔اس کے علاوہ ان کا ایک ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' بھی بہت مقبول ہُوا۔تنقید کی طرح ان کے افسانوں کا رنگ بھی جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔

دیویندر اسّر کا افسانہ سماجی، تاریخی اور خطے کی جغرافیائی جمالیات کی ترجمان حقیقتوں سے مزّین اہم دستاویز ہے۔ ان کے نزدیک زندگی کی حقیقت، زندگی کی جمال آفرین قدروں سے ترتیب پاتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ اپنا افسانہ تخلیقی تجربات سے گزارتے ہیں۔ان کے افسانوں میں موضوعاتی اور تکنیکی تجربات بھی ملتے ہیں جو معاصر افسانے میں کم ہی دکھائی دیتے ہیں۔ان کے افسانے پر پی ایچ ڈی کی سطح پر ہمارے ہاں کسی جامعہ میں تا حال تحقیقی کام نہیں ہو پایا، ماسوائے عمران عراقی کے ایم فل کے ایک مقالے کے جس میں زیادہ تر دیویندر اسّر کا تنقیدی زاویہ ہی زیرِ بحث آیا ہے۔میں نے پی ایچ ڈی کے لیے دیویندر اسرّ کے افسانوں کو تحقیقی موضوع بناتے ہوئے دیویندر اسّر کی افسانوی شناخت دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔دیویندر اسّر سے میرا پہلا غائبانہ تعارف ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی وساطت سے ہوا تھا۔بیگ صاحب ہی نے مجھے دیویندر اسّر کے ادبی کمالات سے روشناس کیا تھا۔

دیویندر اسر کی پیدائش حسن ابدال میں ہوئی۔تعلیم کے سلسلے میں اٹک شہر میں اپنے والد کے ساتھ مقیم رہے۔جہاں وہ قیامِ پاکستان سے پہلے تک تو شہر کے علمی و ادبی حلقوں میں سرگرم رہے اور بعد میں وہ ہجرت کر کے بھارت منتقل ہو گئے۔ تحقیق کے سلسلے میں دیویندر اسّر کے قریبی ساتھی اور کلاس فیلو شیخ محمد افضل سے بھی جناب راشد علی زئی کی وساطت سے رابطہ ہوا۔شیخ صاحب نے دیویندر اسّر کی حالاتِ زندگی اور ان کے ابتدائی تخلیقی حوالوں کے اصل مآخذات تک رسائی آسان بنائی۔خوش قسمتی سے جب نند کشور وکرم آخری مرتبہ پاکستان تشریف لائے تو ان سے طویل ملاقات میں بھی دیویندر اسّر کا افسانوی سرمایہ زیرِ بحث رہا تھا۔نند کشور وکرم نے ان کے افسانوں کے تخلیقی پہلوؤں پر بہت اہم گفتگو فرمائی تھی جو میرے تحقیقی موضوع کے حوالے سے نہایت مفید ثابت ہوئی۔

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد کا ذاتی کتب خانہ بھی میرے لیے بہت مدد و معاون رہا۔انھوں نے گورنمنٹ ڈگری کالج اٹک کے جریدے 'مشعل' کے گولڈن جوبلی نمبر اور دیویندر اسّر کی تنقیدی کتب بھی فراہم کیں۔میں نے کوشش کی ہے کہ دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعوں کے علاوہ ان کے ایسے افسانے بھی اپنے مباحث کا حصہ بناؤں جو ان کے افسانوی

مجموعوں میں شامل نہیں تھے۔

سرکاری مصروفیات کے باعث میں تحقیقی امور، بسرعت اور حقیقی تقاضوں کے مطابق تندہی سے نپٹا نہ پایا مگر پھر بھی جناب ڈاکٹر مختار احمد اور میرے برادرِ محترم آصف علی خان کی حوصلہ افزائی، اپنی والدہ محترمہ کی دعاؤں اور رفیقۂ حیات فرح ناز اور چاروں بیٹیوں رِدا، ندا، پرنیاں اور حور کی محبتوں کے طفیل یہ مرحلۂ شوق بالآخر طے پا ہی گیا۔

ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر صاحب کا بہت شکر گزار ہوں جنھوں نے قدم قدم پر میری رہنمائی فرمائی اور دیویندر اسّر کے کام کی نوعیت اور اہمیت سے آگاہ کرتے رہے۔ میری دعا ہے کہ خدائے پاک سب دوست احباب اور محسنین کو ان کی نیک نیتی کے صلے سے نوازے۔ (آمین)

محمد ارشد (کامران)

باب اوّل

دیویندر اِسّر: احوال و آثار

۱۔ دیویندر اسّر ۔

۱۔۱۔ تعارف ۔

دیویندر اسّر ؛ برصغیر پاک و ہند میں تقسیمِ ہند کے بعد ادبی اُفق پر اُبھرنے والے وہ معروف افسانہ نگار اور اہم نقاد ہیں جنھیں اردو ادب میں بجا طور پر جدیدیت اور ما بعد جدیدیت کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ تقسیمِ ہند سے ایک سال قبل گورنمنٹ کالج کیمبل پور (حال اٹک) کے ایک استاد پروفیسر ڈاکٹر محمد اجمل کی وساطت سے 'نسوانی دنیا' لاہور ؛ شمارہ اگست ۱۹۴۶ء میں ان کا پہلا افسانہ 'چوری' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس افسانے کی اشاعت سے وہ ادبی دنیا میں متعارف ہوئے۔ اس کے بعد 'ساقی' دہلی کے افسانہ نمبر میں ان کا ایک افسانہ اشاعت پذیر ہوا تو گویا ان کی شہرت کو پر لگ گئے۔ اسی زمانے میں گورنمنٹ کالج کیمبل پور کے علمی و ادبی مجلّے 'مشعل' میں بھی ان کے مضامین اور تبصرے شائع ہوئے۔ 'مشعل' میں ان کی مطبوعات کی تفصیل حسبِ ذیل ہے:

۱۔ ادب اور انقلاب (ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری)

۲۔ کچھ ٹیگور کے بارے میں۔

۳۔ 'مداوا' از فرقت کاکوروی۔

۴۔ منٹو کے مضامین۔

'مشعل' کا یہ شمارہ ۱۹۴۶ء میں چھپا۔ [۱] اگلے سال انھوں نے گریجوایشن کا امتحان پاس کیا۔ ۱۴/ اگست ۱۹۴۷ء میں قیامِ پاکستان کے بعد وہ اپنے خاندان کے ہمراہ بھارت چلے گئے۔ ۱۹۵۸ء میں 'مشعل' کے شمارے میں 'دل کی بستی' کے عنوان سے انھوں نے اپنی آپ بیتی لکھی۔ [۲] بعد ازاں 'مشعل' کے گولڈن جوبلی نمبر میں ان کے مضامین، تبصرے اور آپ بیتی بارِ دگر اشاعت آشنا ہوئے۔ [۳] اسی مضمون کا اقتباس احمد ندیم قاسمی نے اپنے ایک کالم میں بھی نقل کیا جو 'مشعل' کے گولڈن جوبلی نمبر کے علاوہ 'رواں دواں' کے عنوان سے روز نامہ جنگ لاہور کے ۱۳/ دسمبر ۱۹۹۸ء کے اخبار میں بھی شائع ہوا تھا۔ جب دیویندر اسّر کی یہ تحریریں پہلی بار 'مشعل' کی زینت بنی تھیں تو ان کے استاد اور مجلّے کے نگران ڈاکٹر غلام جیلانی برق نے دیویندر اسّر کے بارے میں لکھا تھا '' دیویندر اسّر نے ایک کتاب پہ تنقید کی ہے 'منٹو کے مضامین' اور ایک مقالہ لکھا ہے۔ باوجود کم عمر ہونے کے نقاد نے اپنی تحریر میں پختہ نگاری کا ثبوت دیا ہے۔ دیویندر اسّر کا ادبی مذاق کافی ترقی یافتہ ہے۔ اگر وہ اس راہ پہ پیہم چلتا گیا، تو عجب نہیں کہ کسی روز ملک کے ادبا میں شمار ہونے لگے۔' [۴] بعد ازاں ڈاکٹر صاحب کی یہ پیشن گوئی حرف بہ حرف درست ثابت ہوئی۔ دیویندر اسّر کے اساتذہ میں برق صاحب کے علاوہ ڈاکٹر محمد اجمل اور پروفیسر صدیق کلیم جیسی علم و ادب کی نامور شخصیات بھی شامل تھیں۔ گلزار جاوید نے 'چہار سو' کے دیویندر اسّر نمبر کے لیے دیویندر صاحب سے انٹرویو کیا جو مذکورہ رسالے میں 'براہِ راست' کے عنوان سے چھپا۔ دیویندر نے گورنمنٹ کالج کیمبل پور کے زمانے کا ذکر کرتے ہوئے کہا:

''میری ادبی پیدائش اور پرورش میں اہم ترین رول پروفیسر محمد اجمل صاحب کا رہا ہے.. پہلا افسانہ اجمل صاحب کی وساطت سے ہی لاہور کے پرچے نسوانی دنیا اگست ۱۹۴۶ء میں شائع ہوا تھا... میں یہاں ڈاکٹر غلام جیلانی برق صاحب کا ذکر بھی ضروری سمجھتا ہوں.... کتاب پڑھنے کا طریقہ اور سلیقہ ان ہی سے سیکھا تھا... یہ وہ ہستیاں تھیں، جنھوں نے ہماری ذہنی پرورش میں اہم رول ادا کیا تھا اور ان میں شامل تھے: پروفیسر صدیق کلیم صاحب بھی۔ ہمارے انگریزی کے استاد۔''
۵

'دل کی بستی' میں کالج اور اساتذہ کی یاد کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

''....اور اسی لیے میں کیمبل پور کو 'دل کی بستی' کہتا ہوں۔ اسی دل کی بستی میں ایک درسگاہ تھی، جسے گورنمنٹ کالج کہتے ہیں۔ یہاں تعلیم تو ملتی ہی تھی، لیکن اجزائے حیات بھی ملتے تھے۔ قریشی صاحب کی جدیدیت، برق صاحب کی فلسفیانی گہرائی، اجمل صاحب کی محققانہ نظر، جہانگیر صاحب کی پختگیِ کردار اور کلیم صاحب کی جمال پرستی سے مل کر رنگا رنگ پھول کھلتے تھے۔''۶

۱.۱.۱۔ پیدائش:

برّصغیر کی تقسیم سے ٹھیک ۱۹؍برس قبل دیویندر اِسّر، ۱۴؍اگست ۱۹۲۸ء کو، حسن ابدال ضلع کیمبل پور حال اٹک کے ایک نامور وکیل پنڈت شری ناتھ اِسّر کے گھر متولد ہوئے۔ انھوں نے اپنے مولد و منشا کے بارے میں لکھا ہے کہ ''میرا جنم پنجہ صاحب میں ہوا تھا۔ میں سنا کرتا تھا: گورو نانک پنجہ لایا وچ پہاڑاں دے۔''۷ اپنی تاریخِ ولادت کے بارے میں بھی ان کا ذاتی بیان بھی موجود ہے کہ ''میرا جنم ۱۴؍اگست کو ہوا تھا۔ ۱۴؍۱۵؍اگست کی رات دیش آزاد ہوا تھا، میری پیدائش کے ۱۹؍برس بعد۔ اس لحاظ سے میں بھی اپنے آپ کو ان بچوں میں سمجھتا ہوں جن کا ذکر سلیمان رشدی نے اپنی کتاب 'مڈنائٹ چلڈرن' میں کیا تھا''۸ اسی طرح دیویندر اسّر کی تاریخ اور سالِ پیدائش کی تصدیق نند کشور وکرم کے اس بیان سے بھی بخوبی ہو جاتی ہے: ''....میں ان کا ہمزاد ہوں حالانکہ وہ ۱۴؍اگست ۱۹۲۸ء کو پیدا ہوئے تھے اور میں ۱۷؍ستمبر ۱۹۲۹ء کو۔''۹

۱.۱.۲۔ بچپن اور ابتدائی تعلیم:

دیویندر کا بچپن اور لڑکپن کیمبل پور میں گزرا، جہاں ان کے والد وکالت کرتے تھے۔ پنڈت شری ناتھ اسّر کے دو بیٹے اور ایک بیٹی تھی۔ بڑے بیٹے کا نام شری مہندر ناتھ اسّر اور دوسرے بیٹے کا نام دیویندر اسّر تھا۔ دونوں بیٹوں کے بعد کملیش ناتھ اسّر پیدا ہوئی۔ دیویندر ابھی پانچ سال ہی کے تھے کہ ان کی والدہ آنجہانی ہو گئیں۔ ان کے والد نے دوسری شادی نہیں کی اور اپنے بچوں کی پرورش کا فریضہ بہ حسن و خوبی انجام دیا۔ دیویندر کا عرفی نام 'دیوؔ' تھا وہ اپنے گھر اور دوستوں کے حلقے میں اسی نام سے معروف تھے۔

'دیوؔ' کے بچپن کے ابتدائی پانچ سال تو عالمِ مدہوشی اور سرشاری میں گزر گئے۔ انھیں اس زمانے کے بارے میں کچھ یاد نہیں، کیونکہ انھوں نے خود لکھا ہے کہ ماں کی موت سے قبل کی کوئی بات ان کے لاشعور میں محفوظ نہیں۔ البتہ ان کی

وفات کے بعد زندگی کے دکھوں اور غموں نے اپنے ہونے کا قدم قدم پر احساس دلایا۔ وہ جب کبھی ماضی کی یاد میں گم ہوئے تو انھیں ماں کی جدائی کا احساس ہوا۔ 'دیو' کو اچھی طرح یاد تھا کہ جب وہ پانچ برس کا بچہ تھا تو اک دن نوکر نے جگاتے ہوئے کہا کہ ماں بلا رہی ہے۔ 'دیو' نے کروٹ بدلتے ہوئے جواب دیا کہ 'بھئی! سونے دو، نیند آ رہی ہے، صبح مل لوں گا'، لیکن نوکر زبردستی اٹھا کر نیچے لے آیا، جہاں خاندان کے دیگر افراد کے ساتھ 'دیو' کے والد نیچے فرش پر بیٹھے اس کی ماں کا ہاتھ تھامے نظر آئے۔ ماں کے قریب بلانے پر 'دیو' ماں کی چھاتی پر سر رکھتے ہی سو گیا۔ ماں بھی اس کی پیٹھ تھپتھپاتی، دعائیں دیتی سو گئی ...مگر... ہمیشہ ہمیشہ کے لیے... اور پیچھے بس یادیں ہی یادیں، عمر بھر کے لیے 'دیو' کا پیچھا کرنے کے لیے رہ گئیں۔ 'دیو' کو اپنے بچپن کا یہ واقعہ بھی یاد ہے کہ ایک دن وہ ماں کے ساتھ گھر میں داخل ہوا تو گھر کا تالا ٹوٹا پایا۔ گھر میں ہر طرف اشیا بکھری نظر آئیں۔ ماں نے کہا کہ چور آئے تھے۔ ماں کے چہرے پر بھی اس وقت خوف سوار تھا، مگر ہر طرف بکھری ساڑھیاں دیکھ کر معصوم 'دیو' نے ماں سے معصومانہ سا سوال کیا کہ 'آپ کے پاس اتنے سارے اچھے اچھے کپڑے ہیں، مگر تم صرف گاڑھے سفید کپڑے ہی کیوں پہنتی ہو؟ ماں نے مسکراتے ہوئے کہا 'جب تو بڑا ہو جائے گا تو ساری باتیں سمجھ آ جائیں گی'۔ [۱۰]

''ماں شاید میٹرک پاس تھی یا مڈل پاس؟ ۱۹۳۳ء کی بات ہے اور مجھے یاد آیا وہ چہرہ، جس نے میری پانچ سال کی عمر میں ہی مجھے ہندی، اردو، پنجابی اور انگریزی پڑھانا شروع کر دیا تھا اور دیا لمس کا احساس اور پیار کا شعور'' [۱۱]

پانچ برس کی عمر کا یہ 'دیو' بچپنے میں ہانڈی والے لیمپ کے گرد بیٹھے ہوم ورک کرنے کے بعد سونے کے کمرے میں جاتے ہی بستر کے تکیے کے نیچے رکھی پرندوں، پریوں اور بھوت پریت پر مبنی کہانیوں کی کتابیں نکال کر پڑھتے ہوئے خوابوں کی دنیا میں کھو سا جاتا، کبھی خیالی پرندوں کے سنگ آسمان کی سیر میں مگن خلا میں چمکتے ستاروں کے جھرمٹ میں نظر آنے والی ناچتی پریوں کی دنیا میں داخل ہو جایا کرتا، پھر خلائی سیر کے دوران اس پر اکثر گلی کے اندھیروں میں سے اچانک بھوتوں کا اک غول حملہ آور ہو جاتا تو کبھی کسی گھائل پرندے کے آسمان کی بلندیوں سے زمین کی سمت گرنے پر رقص کرتی پریاں سیاہ بادلوں کی اوٹ میں چھپ جایا کرتیں۔ یوں یہ 'دیو' اکیلا رہ جانے پر مارے خوف کے ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھتا۔ کم خوابی اور رات کے ڈراؤنے خوابوں کے زیر اثر صبح ہوتے ہی 'دیو' سہما سہما سا، ڈرا ڈرا سا سکول روانہ ہو جایا کرتا۔ چونکہ سنیچر کی شام ہوم ورک سے چھٹی کے سبب اسے فلم دیکھنے کی آزادی میسّر تھی، اس لیے بچپن ہی سے اسے 'نڈر ناڈیا' کی فلمیں دیکھنے کا چسکا سا پڑ گیا تھا۔ کبھی 'ہنٹر والی' تو کبھی 'ہری کین ہنسا' کبھی 'ڈائمنڈ کوئین' تو کبھی 'جھانسی کی رانی'۔ الغرض دل و دماغ میں بسی 'نڈر ناڈیا' کا ہر روپ اسے پسند تھا۔

ممتا کی محبت بھری آغوش کے بغیر بچپن ہی میں 'دیو' کے لاشعور میں محروی کا احساس رچ بس گیا تھا۔ اپنی ماں سے بے پناہ محبت کے سبب اس کا معصوم ذہن ماں کی جدائی شدت سے محسوس کرنے لگا۔ اسی شدید محبت اور پھر احساسِ محرومی نے اس کے معصوم اور ناپختہ ذہن پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ماں کی موت کے بعد اس کے دماغ میں یہ خیالات کچھ اس

طرح گڈ مڈ ہوکر رہ گئے کہ زندگی بھر پھر وہ ان سے دامن چھڑا ہی نہ سکا۔ پھر فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کے نفسیاتی فلسفے سے آشنا ہونے پر اس کی شعوری و لاشعوری کیفیات ایک نئے رنگ میں آشکارا ہونے لگیں تو نہ صرف دیویندر اسّر کی تخلیقی صلاحیتوں کو جلا ملنے لگی، بلکہ محبت اور جدائی کے احساسات نے ایک نئی صورت میں متشکل ہوکر اس کی مشکلات میں اضافہ بھی کر دیا:

''کچھ گڑ بڑ نہیں، برخوردار! ایڈیپس کمپلکس کا شکار ہو۔ مدر فکسیشن (Mother Fixation) اِن فینٹ سیکچوئیلیٹی (Infant Sexuality) ان فنٹلزم سیکسوئل ازم (Infantilsm Sexualism) کا شکار ہو۔ گورو دیو علاج بالکل سادہ اور آسان، ماں کو بھول جاؤ۔ اس کی ہر یاد کو، ہر عکس کو مٹا دو، سب ٹھیک ہو جائے گا۔'' ۱۲

یہ علاج، مگر کیونکر ممکن ہوتا؟ اگر دیویندر ان نفسیاتی کیفیات پر قابو پانے میں کامیاب ہو بھی جاتا تو بچپن کی یادوں سے جان چھڑانا پھر بھی ممکن نہ تھا۔ دیویندر کو اپنا بچپن قتل کرنا پڑتا اور ماں سے پیوستہ ہر یاد بھلانے کی قربانی دینا لازم تھی۔ اگر وہ اپنے معصوم بچپن سے چھٹکارا پا بھی لیتا تو ماں کی محبت اور اس کی جدائی کے نتیجے میں جنم لینے والے احساسِ محرومی سے بچ نکلنا بہت مشکل امر تھا۔ وہ ماں سے جڑی ہر یاد سینے سے لگائے زندگی کی منازل طے کرتا گیا۔ دیویندر نے 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' لکھی تو پچاس سال کی اس جدائی کا نوحہ ان الفاظ میں اُتر آیا:

''ماں کی موت کو قریب پچاس برس ہو گئے ہیں، لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میرا کوئی حصہ وقت کے اس موڑ پر ٹھٹھک کر رہ گیا ہے۔ ابھی بھی وہاں زندہ ہے۔ اس ایک لمحے میں جب ماں کی موت ہوئی تھی، میں سمے کے ساتھ بہتے بہتے کہاں سے کہاں آ گیا، لیکن وہ ایک لمحہ کال بند بنا وہیں رُکا ہوا ہے۔'' ۱۳

وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ 'دیو'، دیویندر اسّر میں ڈھل گیا۔ وہ نہایت کم گو، نرم دل، دھیمے مزاج اور سادہ طبیعت کا مالک تھا۔ دیویندر اسّر کے بچپن کے قریبی دوست کہتے ہیں کہ ''دیویندر اسّر کی ذات میں غصہ نام کی تو کوئی چیز سرے سے موجود ہی نہ تھی۔'' ۱۴ لڑائی جھگڑے سے دور بھاگنے والے دیویندر اسّر کا وطیرہ نفرت سے اجتناب تھا۔ ''نفرت کا تو صرف ایک ہی رنگ ہوا کرتا ہے؛ سیاہ، اور پیار کے رنگ ہزار۔'' ۱۵ شیخ محمد افضل، دیویندر اسّر کے لڑکپن کے دور کی تحمل مزاجی کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ 'ہمارے کسی عزیز نے معمولی تکرار پر دیویندر کو ڈنڈا دے مارا، مگر پھر بھی دیویندر خاموش کھڑا رہا۔ اطلاع ملنے پر ہم سب بھاگتے ہوئے جائے وقوعہ پر پہنچے اور مارنے والے کو آڑے ہاتھوں لیا۔ ہم ابھی اسے معافی مانگنے پر مجبور کرنے کا سوچ ہی رہے تھے کہ دیویندر نے نہ صرف اسے فی الفور معاف کر دیا، بلکہ ساتھ ہی گلے بھی لگا لیا''۔ بچپن سے لڑکپن اور پھر جوانی کی دہلیز پر قدم رکھنے تک ان چند دوستوں: دیویندر اسّر، امن پرکاش، یُدھشٹر اور شیخ محمد افضل؛ پر مشتمل اس محدود سے حلقے میں دیویندر اسّر کو لیڈر کا مقام حاصل تھا۔ دیویندر اسّر کے سارے دوست تو گلی ڈنڈا، والی بال، بیڈمنٹن اور ہاکی وغیرہ کھیلا کرتے تھے اور وہ محض تماشائی کا کردار ہی نبھایا کرتا تھا۔ البتہ عید میلے اور دیگر تہواروں پر کبھی کبھار وہ اخروٹ وغیرہ کھیلنے کے علاوہ گتے کے ڈبوں کی مدد سے جادو کے ٹوٹکے وغیرہ؛ بھی کھیل لیا کرتا۔ پاجامہ قمیص میں ملبوس سادہ منش دیویندر کو کتابوں سے شدید لگاؤ تھا۔ بچوں کا یہ گروپ ہمہ وقت اکٹھا رہتا تھا۔ گلی

کے دوستوں کا اکٹھے ہوکر سکول جانا، باہم مل کر ہوم ورک کرنے کے بعد فارغ اوقات میں محلے میں ہی کھیل کود کے بعد کتب بینی سب دوستوں کے مشاغل میں شامل تھی۔ کتابوں کا انتظام دیویندر کے ذمے تھا۔ پرائمری جماعتیں ہندو دوستوں نے 'آریہ سماج' سکول سے اور شیخ محمد افضل نے پانچویں کا امتحان 'اسلامیہ سکول' سے پاس کیا۔ اس کے بعد دوستوں کا یہی گروپ ہائی سکول میں داخل ہوگیا۔ گروپ کے سارے دوست بچپن سے ایک ہی محلے میں رہتے تھے۔ دیویندر کے والد پلیڈر لائن کی مین سڑک پر موجود پہلے مکان میں رہائش پذیر تھے۔ امن پرکاش کے والد بھی وکیل ہونے کی وجہ سے اس مکان کے بالکل ساتھ والے مکان میں رہا کرتے تھے۔ دونوں گھروں کی دیواریں آپس میں جڑی ہوئی تھیں، جن کے عین سامنے یدھشٹر کا گھر تھا۔ پلیڈر لائن کی اسی گلی میں تھوڑا آگے، شیخ محمد افضل کے والد شیخ عبدالحکیم، جو اپنے وقت کے مشہور مسلمان وکیل تھے، کا گھر تھا۔ لہٰذا یہ چاروں ہجولی صبح وشام اکٹھے گھوما پھرا کرتے تھے۔

۱.۱.۳۔ لڑکپن اور جوانی:

بچپن سے لڑکپن کی دہلیز پر قدم رکھتے ہی بھوت پریت کی کہانیوں کی جگہ ڈاکوؤں کے قصے اور جاسوسی کہانیاں وغیرہ دیویندر کے سرہانے آگئیں، 'نڈر ناڈیا' کی بجائے اب ذہن میں 'جگے ڈاکو' نے بسیرا کرلیا۔ ساتھ ہی 'بالو' کے حسن کے زبان زدِ عام چرچے دیویندر کو بھانے لگے۔ بقول دیویندر اسّر ''ذرا تصوّر کیجیے جب ذہن میں پریوں، پرندوں اور پریتوں کی پرواز ہو، 'جگا'، 'ناڈیا' اور 'بالو' کے ایڈونچر اور رومانس ہوں تو دل و دماغ پر کیا گذرتی ہوگی''۔[۱۶] ہائی سکول میں بھی دوستوں کا یہ گروپ اپنی اصلی صورت ہی میں قائم رہا۔ مطالعے کے شوقین دوست، ہوم ورک اور کھیل کود کے بعد مطالعے میں مگن ہوجاتے۔ دیویندر اسّر کا کلاس رول نمبر '۶' ہوا کرتا تھا۔ محمد افضل ۸۶ برس کی عمر میں آج بھی یاد کرتے ہیں:

''میٹرک لیول تک آتے آتے دیویندر سب دوستوں کو وقت کے مشہور ناول و افسانہ نگاروں، مثلاً: کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی اور دیویندر ستیارتھی وغیرہ کی کتب کا بھرپور کا مطالعہ کروا چکا تھا۔ دیویندر اسّر کہیں نہ کہیں سے کتابوں کا انتظام کروا دیا کرتا اور پھر سارے دوست اکٹھے بیٹھ کر مطالعہ کیا کرتے''۔

دیویندر کے والد شری ناتھ اسّر، مذہبی آدمی تھے۔ ان کے گھرانے میں خواتین میں پردے اور حجاب کا رواج تھا۔ وہ نہ صرف مہمانوں کے سامنے آنے سے گریزاں رہتیں، بلکہ غیر ہندو بچوں سے ملتے وقت بھی چہرہ ڈھانپے رکھتی تھیں۔ دیویندر اسّر کے والد کا دفتر گھر ہی میں واقع تھا۔ وہ عبادت کے لیے آریہ سماج مندر میں (موجودہ سیونگ بینک کی جگہ) جایا کرتے تھے۔ دیویندر اسّر بھی پوجا پاٹ کے لیے اپنے ہندو دوستوں کے ہمراہ اسی مندر جاتے تھے، جبکہ شیخ محمد افضل، قریب کی جامع مسجد میں نماز پڑھا کرتے تھے۔ اس پرسکون اور صاف ستھرے دور میں نہ تو کبھی کوئی مذہبی منافرت دیکھنے یا سننے میں آئی اور نہ ہی کسی قسم کا سیاسی اختلاف نظر آیا۔ لڑکوں میں سگریٹ نوشی وغیرہ کی عادت نہیں پائی جاتی تھی۔ اُس زمانے میں کیمبل پور شہر میں مسلم لیگ کا قیام چونکہ عمل میں نہیں آیا تھا، اس لیے مسلمان، تحریکِ خاکسار اور تحریکِ احرار کا پلیٹ فارم ہی استعمال کیا کرتے تھے۔ مسلمانوں کے جلسے جامع مسجد چوک میں، جبکہ ہندو اور سکھ برادری کانگریس کے جلسوں کے لیے

’آریہ سماج مندر‘ کے ساتھ واقع چوک میں اکٹھے ہوجایا کرتی تھی۔ان جلسوں کی ایک خاص بات یہ بھی تھی کہ مسلمان اور ہندو آپس میں ایک دوسرے کے خلاف نفرت آمیز تقاریر کرتے کبھی نہیں پائے گئے، جواس دور میں ہندو مسلم بھائی چارے اور محبت کی عمدہ مثال تھی۔دیویندراسّر ،میٹرک کا امتحان پاس کرنے کے بعد گورنمنٹ کالج کیمبل پور میں داخل ہوئے اور بی اے کا امتحان ۱۹۴۷ء میں اسی کالج سے دیا۔سال اوّل سیشن ۴۴۔۱۹۴۳ء میں ان کا کلاس رول نمبر’۵‘ جبکہ سال سوم کے سیشن ۴۶۔۱۹۴۵ء میں رول نمبر’۶‘ تھا۔۱۷

لڑکپن کی حسیں یادوں میں کھوئے شیخ محمد افضل کا کہنا ہے:’’محلے کے لڑکے فلم سٹوری پر مشتمل کتابیں اور رسالے خرید کر پڑھنے کے عادی تھے،مگر دیویندر نے اپنے گھر اور ادھر اُدھر سے کتب کا وسیع ذخیرہ جمع کر کے پہلوان افضل عزیز کے چوبارے پر’آزاد پبلک لائبریری‘ کے نام سے اک لائبریری قائم کر دی تھی،جس کا باقاعدہ کیٹلاگ بھی مرتب ہوا تھا۔اس میں شیخ محمد افضل بھی ایک گھنٹہ روزانہ بیٹھا کرتے تھے۔کالج کا دور نہایت پرسکون دور تھا۔اساتذہ بڑی محبت کرنے والے تھے۔ادبی مشاغل میں حصہ لینے پر دیویندراسّر کی تمام اساتذہ کی نگاہوں میں قدرومنزلت تھی۔ڈاکٹر غلام جیلانی برقؔ، ڈاکٹر محمد اجمل اور پروفیسر صدیق کلیم دیویندراسّر کی رہنمائی کیا کرتے تھے۔کالج کے اسی پرامن ماحول میں چار سال نہایت سکون سے گذرے‘‘۔

شیخ محمد افضل کے مطابق:’’دیویندراسّر کا شمار نہ صرف کالج کے ذہین اور ادبی ذوق رکھنے والے طلبہ میں ہوتا تھا، بلکہ وہ ہم سب کے’گرو‘ بھی تھے۔غیر ملکی مصنفین کی کتب کے مطالعے کی کثرت کے سبب دیویندر کا رجحان بتدریج کمیونزم کی جانب ہوتا گیا۔یہاں تک کہ وہ ایک راسخ العقیدہ کمیونسٹ بن گئے،جس کا اثر قدرتی طور پر سب دوستوں پر بھی ہوا، کیونکہ دیویندراسّر روزانہ لینن اور کمیونزم سے متعلق لیکچر دینے کے بعد مطالعے کے لیے دوستوں میں لٹریچر بھی تقسیم کیا کرتے تھے‘‘۔دیویندر کے ساتھ اس کے دوستوں کا گروپ بھی کمیونسٹ پارٹی کی میٹنگوں اور جلسوں میں بلاتوقف،کبھی ایبٹ آباد،کبھی راولپنڈی اور کبھی پشاور جانے لگا۔شیخ محمد افضل نے کہا:’’ایک مرتبہ ہم پشاور گئے تو وہاں مرزا ابراہیم اور کیفی اعظمی بھی آئے ہوئے تھے۔رات کافی بیت جانے پر کیفی اعظمی نے اپنے کمرے میں انگیٹھی اور کیتلی رکھنے کو کہا، کیونکہ وہ خود چائے بنا کر پینے کے عادی تھے۔دوستوں کی زبانی معلوم ہوا کہ کیفی اعظمی رات گئے تک لکھنے پڑھنے میں مصروف رہتے اور ساتھ ہی چائے کے بھی بڑے رسیا بھی تھے‘‘۔اسی طرح شیخ محمد افضل کا راولپنڈی میں پارٹی اجلاس میں شرکت کے متعلق بیان کرتے ہیں کہ:’’ہم اکثر پارٹی اجلاس میں شرکت کی غرض سے دیویندراسّر کے ساتھ راولپنڈی جایا کرتے تھے۔ راولپنڈی میں ورکرز کو پارٹی کے چندے میں سے پچیس پچیس روپے فی کس ملا کرتے تھے۔اجلاس میں موجود ایک پروفیسر صاحب کے بارے میں ہمیں بتایا گیا کہ اس پروفیسر کی تنخواہ تو ۲۵۰/روپے ماہانہ ہے،مگر یہ کمیونزم کے اصولوں کی پیروی میں، ہر ماہ ۲۵/روپے خرچ کے لیے پاس رکھتے ہوئے بقیہ تمام رقم، پارٹی ورکرز میں تقسیم کر دیا کرتے ہیں۔اس کی وجہ سے اس کے والد نے، جو علاقے کے بڑے ٹھیکیدار ہیں، ناراض ہوکر اسے گھر سے نکال دیا ہے‘‘۔

بچپن سے لڑکپن کی دہلیز پر قدم رکھنے کے بعد دیویندر کو ۱۵/سال کی عمر میں جسمانی بلوغت کا شعور چھبلاٹ ندی کنارے اس وقت ہوا، جب اک حسینہ اپنا دوپٹہ، شلوار، قمیص اور انگیا ایک ایک کر کے اتارتے ہوئے دیویندر کو تھمانے کے بعد ندی میں نہانے اتر جاتی ہے۔ دیویندر کنارے پر ساکت و جامد کھڑا برہنہ حالت میں چلتی اس حسینہ کے تھرکتے، سڈول اور خوبصورت بدن کے منہ زور، بے قابو اور بے لگام گھوڑے کو ٹکٹکی باندھے دیکھ رہا تھا۔ اتنے میں حسینہ کی جانب سے اچھالے گئے پانی کے یخ چھینٹے نے اسے چونکا دیا۔ حسینہ نے رسیلی آواز میں اسے بھی اپنے ساتھ ٹھنڈے پانی میں نہانے کی دعوت دے دی۔ دیویندر نے ہاتھوں میں اٹھائے اس کے کپڑوں کے بارے میں پوچھا کہ ان کا کیا کرے؟ اپنے کپڑوں کے نیچے رکھ دو۔ یہ جواب پاتے ہی دیویندر بھی ندی میں اتر کر اس کے پاس پہنچا ہی تھا کہ حسینہ نے صابن تھما کر اشارہ کیا:

''...میری پیٹھ کو ذرا دھو دو، میل چھوٹ جائے گی۔ میرے ہاتھ نہیں پہنچتے...اور میری انگلیوں نے پہلی بار آنچ محسوس کی تھی۔ آنچ اتنی شیتل؛ اتنی راحت بخش ہوسکتی ہے' مجھے معلوم نہ تھا... یہ خواب تھا یا مدہوشی.....۱۸

دیویندر اسّر اُس دن کے چڑھتے سورج کی روشن کرنوں میں بہتے پانی کی پرلطف ٹھنڈک میں حاصل ہونے والی جسمانی تسکین آمیز حدت، عمر بھر بھلا نہ سکے، مگر جوانی کی دہلیز پر پاؤں رکھنے سے دیگر حالات کا منظر نامہ بھی بدلنے لگا۔ بدلتے حالات کے پس منظر میں دیویندر اسّر نے بھگت سنگھ، راج گورو، سکھ دیو اور ہیمو کالانی کی شہادت سے متاثر ہو کر میٹرک کے دوران ہی دوستوں سے مل کر ریڈ آرمی بھی منظّم کر لی تھی۔ وہ بچپن کے دوستوں میں گذرے محبتوں بھرے پر امن ماحول کے عادی تھے، مگر جب بدلتے حالات کے پس منظر میں گونجنے والے نعرے بھی سنائی دینے لگے تو اِن نت نئے نعروں کے اثرات ہر ذی شعور کی طرح دیویندر اسّر کے قلب و ذہن پر بھی مرتب ہونے لگے۔ ''۱۹۳۹ء کے دوران راہ گزرتے سپاہی سے ہر کوئی سوال دہراتا کہ 'وہ کہاں جا رہا ہے'؟ پھر مشہور شاعر مخدوم محی الدین کے پیغام کے اثرات '۱۹۴۱ء سے یہ جنگ آزادی ہے جو عالمی پرچم تلے لڑی جا رہی ہے' اور پھر ہٹلر کا سوویت یونین پر حملہ سامراجی جنگ کو، عوامی جنگ بنا دیتا ہے۔ ۱۹۴۲ء میں گاندھی کی للکار کے زیرِ اثر اُبھرنے والے 'انگریزو! ہندوستان چھوڑ دو' کا نعرہ اور ۱۹۴۳ء میں 'پورب دیس میں ڈگڈگی باجے، بھوکا ہے بنگال رے ساتھی! بھوکا ہے بنگال' کے بعد ۱۹۴۵ء میں 'لال قلعے سے آئی آواز: سہگل، ڈھلون شاہنواز'؛ جیسے نعروں کے اثرات بھی ابھی ذہنوں پر ثبت تھے' مگر ۱۹۴۶ء میں بمبئی نیوی کے نوجوانوں کی اس بغاوت کو نیتاؤں نے غنڈوں کی بغاوت کا نام دے دیا۔ اس منظرنامے میں گونجنے والے ۱۹۴۷ء کے نعروں 'بٹ کے رہے گا ہندوستان، بن کے رہے گا پاکستان' اور 'ہنس کے لیا تھا پاکستان؛ لڑ کے لیں گے ہندوستان' نے بھی انتہا کر دی تھی اور پھر تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والی ہجرت کے کربناک لمحات کے، انسانی ذہنوں پر مرتب ہونے والے منفی اثرات نے تو رہی سہی کسر ہی نکال کر رکھ دی۔ 'ہندو، ہندی، ہندوستان: اکھنڈ بھارت امر رہے' کے نعروں کے برعکس بھارت کے ٹکڑے ٹکڑے ہوگئے۔ 'بھارت ٹوبہ ٹیک سنگھ ہوگیا۔ ایک لکیر، جو ایک نیم روشن کمرے میں لیمپ کی دھندلی روشنی میں، نیلے نقشے پر کھینچی گئی تھی، جسموں اور دلوں کو چیرتی ہوئی نکل گئی۔'۱۹

بچپن، لڑکپن اور پھر نوجوانی کے سنہری دور میں استوار دوستی کے رشتے، چونکہ گراں قدر اور گہرے ہوا کرتے ہیں، اس لیے دیویندر اسّر بھی اکثر اپنے بچپن کے دوستوں کی یاد میں تڑپتے نظر آئے۔ ''بچپن کی دوستی اک روایت بن چکی ہے، مگر یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے کہ اس دوستی میں ہی احساس کی دولت ملتی ہے...اس کے بعد دوستوں کی تعداد بڑھ سکتی ہے، احساس کی دولت نہیں''۔ [۲۰] اسی طرح دیویندر اسّر کے دوست بھی ماضی کے جھروکوں سے آواز دیتے نظر آئے: ''میرے بیشتر دوست ہندو اور سکھ تھے، مگر سبھی خلوص و محبت کے پیکر، جن کے بارے میں یہ گمان تک نہ تھا کہ وہ سارے کے سارے اچانک اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جدا ہو جائیں گے۔ حالانکہ قائداعظم کے پاکستان میں تو بظاہر ہندوؤں اور سکھوں کے انخلا کی کوئی ایسی سکیم دور دور تک بھی شامل نہیں تھی، مگر فسادات کا نتیجہ تو بہرحال پیاروں کی جدائی کی صورت ہی میں نکلنا تھا۔ جدائی کا، پہلے روز کی طرح محسوس کیا جانے والا یہ کرب، یقیناً آخری سانس تک ساتھ رہے گا''۔ [۲۱] گورنمنٹ کالج کیمبل پور کے طالب علموں میں بچپن کے دوستوں میں سے امن پرکاش، یدھشٹر اور دیویندر اسّر کے بارے میں شیخ محمد افضل کا کہنا تھا کہ: ''عمر میں مجھ سے دو سال بڑے دیویندر اسّر، کا شمار آج کل ہندوستان کے نامور اور منفرد ادیبوں اور دانشوروں میں ہوتا ہے، جو ایک دوست ہونے کے ناطے، میرے لیے باعث افتخار بھی ہے۔ دیویندر اسّر کے والد پنڈت شری ناتھ اسّر خود تو ایک کٹر ہندو گھرانے سے تعلق رکھنے والے، دیوانی مقدمات کے متعلق ممتاز وکیل تھے، مگر اس کے برعکس کمیونسٹ خیالات کے حامی دیویندر اسّر کمیونسٹ پارٹی سے والہانہ لگاؤ رکھنے والے تھے۔ ہم سب کی آپس میں دوستی باہمی بھروسے اور اعتماد کی بنیاد پر قائم تھی:

> ''مجھے یاد ہے کہ دیویندر نے زندگی میں پہلی بار انڈہ کھانے کی خواہش کا اظہار کیا، جب وہ سیکنڈ ائر میں تھا۔ اس کام کے لیے باقاعدہ ایک تقریب کا اہتمام کیا گیا۔ وقت اور جگہ کے تعین کے بعد میرے گھر پر میرے ہی کمرے میں دروازہ بند کر کے دیویندر نے کانپتے ہاتھوں سے پہلے انڈہ چکھا اور پھر کھا لیا۔ یہ دیویندر کا ہر طرح کی جکڑ بندیوں سے پہلا انحراف تھا اور احتجاج بھی۔'' [۲۲]

دیویندر کو زندگی کی نئی بصیرتوں کی جستجو میں سنسکار بدلنے کا اک اور تجربہ اس وقت ہوا، جب تحریکِ آزادی کے سلسلے میں شمالی مغربی سرحدی صوبے (حال خیبر پختونخوا) میں دن بھر، بنا کچھ کھائے پیئے، گھومتے ہوئے سارے دوست غروبِ آفتاب کے وقت ایک گاؤں پہنچے، جہاں کے مکینوں کی جانب سے شام کے کھانے کی تیاری کے دوران روایتی ناچ گانے اور نان کباب، گھریلو شراب کی کشید اور گوشت بھوننے کا عمل جاری تھا۔ تاہم مذہبی تناظر میں، اہتمام میں موجود غذاؤں میں سے دیویندر کے کھانے کے لیے صرف پانی اور نان ہی کارآمد تھے۔ میزبانوں نے جب دوستوں کو باہم کانا پھوسی کرتے دیکھا تو یہ سمجھے کہ شاید کھانے میں کوئی کسر رہ گئی ہے۔ انھی دوستوں میں سے کسی نے جب دیویندر کے مذہبی پرہیز کے سبب گوشت نہ کھانے کے بارے میں بتایا تو ان کے چہروں کا رنگ یکسر متغیر ہو گیا اور تھوڑی ہی دیر میں آلوؤں کی تیاری کا کہہ کر واپس جانے لگے تو بقولِ دیویندر اسّر:

''...دمکتے ہوئے چہرے، کسی کا دل بجھنے کا احساس۔ میرے سامنے ایک جذبے کا قتل ہو رہا تھا، یہ نہیں ہوسکتا... میں نے سوچا۔ محبت کی توہین۔ میں نے دونوں طرف بیٹھے ہوئے دوستوں کے گھٹنوں پر ہاتھ رکھا اور ہلکا سا دبا دیا، وہ مسکرا دیے۔ میں نے نان کا ٹکڑا توڑا اور شوربے میں ڈبو کر کھانا شروع کر دیا... آج جب میں یہ سوچتا ہوں کہ یہ ایک دم کیسے ہوگیا بھوک یا جادوئی منظر، سنگیت یا رقص یا دونالی بندوقیں یا جذبہ، محض جذبہ۔'' ۲۳؎

جیسا کہ ذکر گذرا ہے کہ کالج کے زمانۂ طالب علمی میں اپنی لکھی پہلی کہانی کالج کے استاد پروفیسر محمد اجمل کو سناتے ہی دیویندر اسّر کی ادبی پیدائش ہو جاتی ہے جس پر استاد فقط اتنا تبصرہ کرتے ہیں کہ 'اچھی ہے'، مگر ساتھ ہی گھر بلا کر اسی کہانی کو دوبارہ نئے انداز سے لکھنے کی ترغیب دلاتے ہوئے یہ نصیحت بھی کرتے ہیں کہ دوسروں کی تقلید کے بجائے الگ انداز اپنانا، زیادہ بہتر ہوتا ہے، کیونکہ بڑا ادیب بننے سے، اک الگ اور جداگانہ اسلوب کا ادیب بننا زیادہ مشکل ہوتا ہے، لیکن یہ بہتر عمل ہے۔ دوبارہ لکھی ہوئی کہانی کے مطالعے کے بعد، استاد اپنے شاگرد کو ہدایت بھی دیتے ہیں کہ: "There is always a room at top" اس لیے یہ کہانی چھپنے کے لیے 'ساقی' کو ضرور بھجوائی جائے۔ استاد کے اس حکم کی تعمیل کرتے ہوئے دیویندر اسّر کے گمان تک میں نہ تھا کہ جلد ہی دورانِ سفر وہ دہلی ریلوے سٹیشن کے بک سٹال پر 'ساقی' کے خاص شمارے میں چھپی اپنی پہلی کہانی دیکھ پائیں گے۔ ۲۴؎

۱.۱.۴۔ ہجرت اور کانپور میں قیام:

تقسیم کے فوراً بعد کیمبل پور جیسے شہر کی حد تک تو فسادات سے متعلق دور دور تک کوئی آثار دکھائی نہیں دیے، مگر سرحد پار سے آئے دن کی اطلاعات دل دہلا دینے کے لیے کافی تھیں۔ چنانچہ کیمبل پور کی وکلا برادری نے باہمی مشاورت سے اسّر خاندان کی حالات کے پرامن ہونے تک عارضی ہجرت کے انتظامات کر دیے۔ یوں یہ خاندان صرف کیش، جیولری اور دیگر ضروری کاغذات وغیرہ ساتھ لے جانے اور باقی سب کچھ اپنے مکان میں اسی حالت میں چھوڑ جانے پر آمادہ ہوگیا۔ دیویندر اسّر اپنے باپ کی سرپرستی میں چھوٹی بہن کملیش اور چند دیگر رشتہ داروں کے ہمراہ اپنے بڑے بھائی مہندر ناتھ اسّر اور نند کشور وکرم کے ماموں بھگت جیوتی پرکاش کے ہاں درشن پورہ، کانپور میں کرائے کے مکان میں عارضی طور پر رہائش پذیر ہوگئے۔ یہ مکان ان دنوں اس علاقے میں دور سے آنے والے مہاجرین کے لیے ایک ریفیوجی کیمپ کی حیثیت رکھتا تھا۔ بعد میں شری ناتھ اسّر کے دو فرلانگ کے فاصلے ہی پر الگ مکان کا انتظام کر لینے پر یہ خاندان منتقل ہوگیا۔ کیمبل پور کی طرح دیویندر اسّر کے والد نے علاقے کی کچہری میں پریکٹس شروع کر دی۔ اسی زمانے میں دیویندر اسّر کی ادبی تحریریں بھی متعدد رسائل و جرائد میں اشاعت پذیر ہونے لگیں۔

قیامِ پاکستان سے قبل ۱۹۴۴ء میں نند کشور وکرم اور دیویندر اسّر کے مابین ہونے والی ملاقات، دیرپا دوستی اور بھائی چارے کے رشتے میں بدل گئی۔ ہوا کچھ یوں کہ دیویندر اسّر اپنے بھائی مہندر ناتھ سے ملنے راولپنڈی جایا کرتے تھے، کیونکہ راولپنڈی کے نامی گرامی وکیل، دیویندر اسّر کے نانا پنڈت لکشمی نارائن، اس زمانے میں کمپنی باغ راولپنڈی میں رہائش پذیر

تھے۔ ذرا آگے راجہ بازار سے متصل 'ڈنگی کھوئی' کے عقب میں واقع 'یوگی رام ناتھ شاستری جی' کی زیرِ نگرانی، چلنے والے 'شری پیر موتی ناتھ جی سنسکرت پاٹھ شالہ' کے ایک کمرے میں مہندر ناتھ جی اور نند کشور وکرم کے ماموں بھگت جیوتی پرکاش اکٹھے رہا کرتے تھے اور بقولِ نند کشور وکرم: دیویندر اسّر کا غائبانہ تعارف، باہمی ملاقات سے قبل ہی مہندر ناتھ جی نے کرایا تھا:

''اُن دنوں، میں غالباً آٹھویں جماعت کا طالب علم تھا اور جب بھی میں پاٹھ شالہ میں ماموں صاحب سے ملنے جاتا تو مہندر جی اکثر مجھ سے کہا کرتے کہ میرا بھائی 'دیو' بھی تمھاری عمر کا ہی ہے.... میں اس سے تمھاری ملاقات کراؤں گا۔ تمھاری اور اس کی اچھی بنے گی۔ تمھاری طرح اسے بھی پڑھنے لکھنے کا بڑا شوق ہے اور وہ ایک بڑا ذہین طالب علم ہونے کے علاوہ ادب و سیاست پر بھی اچھا خاصا بحث و مباحثہ کر لیتا ہے اور وہ کمیونسٹ نظریات رکھتا ہے۔'' ۲۵؎

نند کشور وکرم کا ابتداً کمیونسٹ نظریات سے عدم آگاہی کے سبب کمیونسٹ پارٹی سے کوئی سروکار نہ تھا، لیکن ۱۹۴۴ء کے قریب دیویندر اسّر سے ملاقاتوں اور ایک ساتھ گھومنے پھرنے کے مواقع میّسر آنے کے بعد وہ دیویندر اسّر کے نظریات سے متاثر ہوا۔ ہمہ وقت کی رفاقت کے بعد نند کشور وکرم، دیویندر اسّر کا ایک طرح سے ہمزاد بن کر رہ گیا، بلکہ نوبت بہ ایں جا رسید کہ وہ دیویندر اسّر کو ان سے بھی زیادہ جاننے لگا تھا۔ بقولِ نند کشور وکرم:

''اگرچہ جب میں انھیں پہلی بار ملا تو اس وقت تک میں ان کے بارے میں کچھ زیادہ تفصیلات سے آگاہ نہیں تھا، لیکن یہ حقیقت ہے کہ بہت سی باتیں جو انھیں بھی اپنے بارے میں معلوم نہیں تھیں، بعد ازاں میں نے ہی انھیں بتائی تھیں اور مجھے یہ باتیں ان کے ان رشتہ داروں سے معلوم ہوئی تھیں.... جیسے کہ میرے بتانے سے پیشتر انھیں معلوم نہیں تھا کہ ان کے نانا جی نے دو شادیاں کی تھیں اور ان کی والدہ ان کی پہلی بیوی سے تھیں اور باقی بچے ان کے ماموں وغیرہ دوسری بیوی سے۔ اسی طرح ان کی جائے پیدائش کے بارے میں بھی۔'' ۲۶؎

دیویندر اسّر نے نند کشور وکرم کو اپنے بچپن کے دوستوں کے بارے میں بھی بتایا کہ شیخ محمد افضل، امن پرکاش اور یدھشٹر اس کے نہایت قریبی دوست ہیں۔ ہجرت کے بعد دیویندر اسّر اور شیخ محمد افضل کے مابین باہمی ملاقات یا رابطہ تو استوار نہ ہو پایا، البتہ امن پرکاش اور یدھشٹر سے ان کے دہلی جانے کے بعد بھی تعلقات برقرار رہے۔ شومئ قسمت کہ دورانِ سفر یدھشٹر برف میں پھنسی ایک عورت کی جان بچاتے بچاتے خود بھی برفانی تودے کے نیچے دب کر لقمہ اجل بن گئے:

''یدھشٹر! وہ کونسی قوت تھی کہ تم بدلیس جاتے جاتے مانسرور چلے گئے اور جب واپس لوٹے تو برفانی طوفان میں گھری ایک معمر خاتون کی جان بچاتے بچاتے اپنی جان دے دی اور ٹنوں من برف کے مزار میں دفن ہو گئے، اور یوں موت کو شرمسار کیا۔'' ۲۷؎

بقولِ شیخ محمد افضل: ''دیویندر اسّر اور دیگر دوستوں کی ہجرت کے بعد تو حالات بالکل ہی بدل کر رہ گئے، بلکہ ان

سے شدید قلبی لگاؤ کی بنا پر جب میرا اکیلا رہنا مشکل تر ہو گیا تو پڑھائی چھوڑ کر باہر جانے کی ٹھان لی، مگر اسلامیہ کالج پشاور میں داخلہ مل جانے پر ارادہ بدلنا پڑا۔ کافی عرصہ تلک تو ہجرت کر جانے والے دوستوں سے آپس کا رابطہ بھی نہیں تھا، بعد میں خط کتابت کا سلسلہ بحال تو ہوا، مگر باہمی ملاقات ممکن نہ ہو پائی۔ اسی طرح جب یدھشٹر کی امریکہ میں زیرِ تعلیم بھانجی تحقیق کے سلسلے میں کچھ عرصہ قبل لاہور آئی تو کیمبل پور کی ایک فیملی کے ہاں سے فون پر اس نے بتایا کہ ''میری ماں آپ لوگوں کا اکثر ذکر کیا کرتی تھی۔ امن پرکاش کی یوگوسلاوین بیوی بھی کیمبل پور آنے پر ہمارے ہاں ہی ٹھہری تھی۔ اس مختصر قیام کے دوران ہم ماضی کی حسین یادوں اور تقسیم کے نتیجے میں اپنے بچھڑے پیاروں کو ہی یاد کرتے رہے''۔

دراصل تقسیم کی کاغذ پر کھینچی گئی لکیر نے، عملاً زمین کے ٹکڑے کرنے کے ساتھ ساتھ اس پر بسنے والے زندہ انسانوں کے دلوں اور جسموں کو بھی چیر ڈالا تھا جس کا عملی مظاہرہ دورانِ ہجرت، متاثرہ خاندانوں نے نہ صرف اپنے پیاروں کے جسموں کے ٹکڑے ہوتا دیکھ کر کیا بلکہ اپنی جبینوں پر 'مہاجرین' کا کلنک سجا کر اپنا آپ ناپسندیدہ افراد کی فہرست میں بھی شامل ہوتا دیکھا۔ دل و دماغ پر ہجرت، نئے معاشرے کی عدم قبولیت اور احساسِ محرومی کے صدمات نے، مہاجرین کے مسائل کچھ اس طرح دوچند کر دیے تھے کہ ہجرت کی راہ چلنے والا ہر مسافر، گوں ناگوں، معاشی و معاشرتی مسائل کی دلدل میں دھنستا چلا گیا:

> ''شرنارتھی! یہاں تک تو میں کسی طرح بچ بچا کر آ گیا لیکن کسی نے یہاں سیدھے سینے میں گولی داغ دی۔ نام، گھر، ملک کھو کر یہ احساس تو تھا کہ انسان ہوں.... آزاد بھارت کا شہری، یہ احساس بھی ختم ہو گیا کہ نہیں میں شرنارتھی نہیں، شہید نہ سہی لیکن شرنارتھی ہرگز نہیں۔ میں اپنے مادرِ وطن سے دیارِ غیر میں آباد ہوا ہوں...دکھ مجھے اس بات کا ہے کہ میں...شرنارتھی کیوں ہو گیا؟'' ۲۸

تقسیم اور پھر ہجرت کے منفی اثرات نے مہاجرین کو، بطورِ سزا نئے ملک میں اجنبیت کا شکار بنا دیا۔ حساس طبیعت کے دیویندر جیسے کئی لوگ اپنے ماضی کی یادوں سے چمٹے رہنے کے سبب، ناسٹلجیا کا شکار ہونے پر نئے وطن میں شرفِ قبولیت بھی حاصل نہ کر سکے۔ ''تم جہاں پیدا ہوئے ہو، اس دھرتی سے، اس نگر سے، اس گاؤں سے، اس جنگل سے ہجرت کر سکتے ہو، لیکن اپنے اندر سے اس دھرتی کو، اس نگر کو، اس گاؤں کو، اس جنگل کو باہر نہیں کر سکتے۔'' ۲۹ نئے وطن میں شناخت کا ثبوت مانگنے پر اک مہاجر بھلا جواب ہی کیا دیتا؟۔ بطور گواہ وہ کسے پیش کرتا؟ کیونکہ اس کے لیے تو باقاعدہ دستاویزی ثبوت اور معتبر گواہیاں درکار ہوا کرتی ہیں۔ بے آسرا مہاجر کی جان پہچان والے تمام گواہ اور ثبوت بلکہ نام، گھر اور دیش وغیرہ سب کچھ ریکھا کے پار ہی رہ گیا تھا۔ ''تمھیں داخلہ نہیں مل سکتا...کیا ثبوت ہے کہ تم وہی جو تم بتا رہے ہو...کہ تم نے بی اے پاس کیا ہے۔ کیا ثبوت ہے؟ کوئی کاغذ، کوئی پرچہ کوئی گواہ بھی تو نہیں تمھارے پاس...'' ۳۰

ہجرتوں کے اس تسلسل نے آخر دم تک دیویندر اسّر کا پیچھا کرتے ہوئے اس کی زندگی کو ہجرتوں کی داستان میں تبدیل کر دیا تھا۔ حسن ابدال سے کیمبل پور ہجرت، پھر کیمبل پور (پاکستان) سے کانپور (بھارت) پھر کانپور سے دہلی آ کر

کچھ ٹک تو گئے مگر داخلی ہجرتوں کی یلغار نے پھر بھی ان کا دامن مضبوطی سے تھامے رکھا۔

۵.۱.۱۔الہ آباد یونی ورسٹی میں داخلہ اور سیاسی وادبی مشاغل:

انسان کو ہمیشہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں در بدر بھٹکنا تو ہوتا ہی ہے۔ دیویندر اسّر کو بھی ایسے ہی حالات کا سامنا رہا۔ دورانِ ہجرت پیش آنے والے شدید مصائب کے بعد، کانپور میں خاندان کی مستقل سکونت کے انتظامات کی فکر کے علاوہ ایک جانب بچپن کے دوستوں سے بچھڑنے کا قلق تو دوسری جانب، نئے وطن میں قدم جمانے اور مستقبل کی فکر کے علاوہ تعلیمی مراحل کی تکمیل جیسے مسائل کے حل کا جنوں بھی ان کے سر پر سوار تھا۔ وہ اس امر سے بخوبی آگاہ ہو چکے تھے کہ نئے معاشرے میں جاندار شناخت اور شاندار مستقبل کی بنیادیں استوار کرنے میں ان کا ماضی اس لیے بھی ساتھ نہیں دے پائے گا کہ بیسویں صدی معاشرے کے سامنے کچھ ایسے لانیحل مسائل ورثے میں چھوڑ گئی تھی جن سے عہدہ برا ہونے کے لیے ماضی کی روایات کا پاس رکھنے کے علاوہ مستقبل کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کرنے کے لیے فیوچرسٹک سوچ (Futuristic approach) اور جدّت (Innovation) کے اصول اپنانا از بس ضروری ہے۔ جدید علوم تک رسائی اور نئے نظریات سے شناسائی، درپیش حالات کے ان اہم تقاضوں میں شامل تھی جن سے متعلق دیویندر اسّر جیسی شخصیت بخوبی آگاہ تھی۔ اسی پسِ منظر میں دیویندر اسّر نے سوچ بچار کے بعد الہ آباد یونی ورسٹی میں ایم اے اکنامکس میں داخلہ لینے کا منصوبہ بنایا کیونکہ ان کے قریبی دوست نند کشور وکرم بھی، انبالہ میں مقیم اپنے والد کے پاس ڈی اے وی کالج انبالہ میں انٹرمیڈیٹ کلاس میں داخلہ لینے کا فیصلہ کر چکے تھے۔ اس طرح دونوں دوستوں نے بیک وقت کانپور چھوڑنے کا فیصلہ کر لیا۔ البتہ دورانِ تعلیم دونوں دوستوں کی آپس میں مراسلت بدستور جاری رہی۔

الہٰ آباد یونی ورسٹی کا دیویندر اسّر کا نظرِ انتخاب ہونا بھی اک الگ پس منظر رکھتا ہے۔ دیویندر اسّر پہلے سے ہی باخبر تھے کہ ان دنوں جامعہ ہذا کی فیکلٹی میں ایک سے بڑھ کر ایک عالمی شہرت یافتہ مفکر اور دانشور موجود ہے، جن میں پروفیسر جی کے مہتہ اور پروفیسر پی سی جین جیسی ہستیوں کے علاوہ سویڈش اکیڈمی کے کچھ اراکین بھی جامعہ ہذا کے اساتذہ کی فہرست میں شامل تھے۔ کسی زمانے میں یہ بھی سننے میں آرہا تھا کہ آئن سٹائن نے بھی کبھی اسی یونی ورسٹی میں، فزکس سے متعلق تحقیق کے لیے ایک سینٹر بنانے کا منصوبہ بنایا تھا جسے وہ بوجوہ عملی جامہ پہنانے سے قاصر رہے۔ اس وقت یونی ورسٹی اور الہ آباد شہر دونوں کی فضا میں علمی چاشنی کی یگانگت بدرجہ اتم موجود تھی۔ اس گرما گرمی کے ماحول کا طرہ امتیاز یہ بھی تھا ایک جانب اگر مسلم لیگ و دیگر میلانات کی حامل شخصیات کا محدود سا گروہ موجود تھا تو دوسری جانب جج، وکلا صحافیوں، ادبا شعرا، طلبہ اور اساتذہ پر مشتمل آزاد، روشن خیال اور لبرل سوچ کی حامل شخصیات کی واضح اکثریت بھی موجود تھی۔ بالفاظ دیگر، الہٰ آباد شہر اور الہٰ آباد یونی ورسٹی دونوں کے اس ماحول کا امتیازی وصف ہی رواداری کے دائرے میں رہتے ہوئے گرما گرم مباحثے اور وسیع المشربی ہوا کرتا تھا۔

جامعہ کے ساتھ والی گلی میں فراق گورکھپوری کے گھر کے علاوہ نہرو خاندان کا آبائی گھر آنند بھون یونی ورسٹی کے

پہلو میں تھا۔ یونی ورسٹی کمپاؤنڈ میں سوراج بھون، انگریزی کے استاد پروفیسر ستیش چندر دیب دستور، پروفیسر پرکاش چندر گپت، اردو کے معروف استاد ڈاکٹر اعجاز حسین، ڈاکٹر حفیظ سید، ہندی کے استاد رام کمار ورما، منشی پریم چند کے بیٹے سری پت رائے، وغیرہ رہائش پذیر تھے۔ اسی طرح مہا کوی نرالا، سمتر انندن پنت، ہری ونش رائے بچن، مہادیو ورما، سری کرشن داس، ایلا چندر جوشی، رام چندر ٹنڈن، ڈاکٹر عبدالستار صدیقی، 'فسانہ' کے ایڈیٹر بلونت سنگھ 'شاہکار' کے مدیر محمود احمد ہنر، 'کہانی' کے معروف مدیر بھیرو پرشاد گپت، بنارس سے شائع ہونے والے رسالے 'ہنس' کے ایڈیٹر امرت رائے جو اکثر الہ آباد آیا کرتے، کانت ترپاٹھی نرالا، اگیے، اوپندر ناتھ اشک، ممتاز حسین پہاڑی جیسی ہندی اور اردو ادیبوں اور شاعروں کی عظیم شخصیات کی وہ کہکشاں آباد تھی، جن کے باہمی میل جول سے دیویندر اسّر کے ادبی حلقے میں قابل ذکر وسعت آ گئی تھی اور حلقے میں شناسائی کے اثرات؛ نند کشور وکرم نے دیویندر اسّر سے باہمی مراسلت میں پہلے ہی سے محسوس کر لیے تھے۔ الہ آباد شہر اس زمانے میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا ایک اہم گڑھ ہوا کرتا تھا۔ انجمن کی زیادہ تر میٹنگیں اب دیویندر اسّر کے کمرے میں ہی ہونے لگیں۔ دیویندر اسّر کی ساحر لدھیانوی سے بھی یہیں پر ایسی ملاقات ہوئی جو بعد میں دوستی کی مضبوط حلقہ زنجیر میں بندھ گئی۔ الہ آباد میں منعقد ہونے والے انجمن کے اجلاسوں میں سکریٹری کے فرائض اسّر صاحب ہی نبھایا کرتے تھے۔ بعد میں دیویندر نے یہ ذمہ داری کانپور واپس جا کر بھی نبھائی۔ دیویندر اسّر نے الہ آباد ہی سے انجمن کی بھیونڈی میں منعقدہ 'کل ہند کانفرنس' میں شرکت کی جہاں انھوں نے اپنی ذہانت اور علمیت کا خوب سکہ جمایا۔

دیویندر اسّر کا الہ آباد میں ابتداً بڑے ہی کٹھن مراحل کا سامنا ہوا۔ کیمبل پور کالج کی وساطت سے پنجاب یونی ورسٹی سے بی اے کی ڈگری عدم وصولی کی بنا پر الہ آباد یونی ورسٹی میں داخلے کا مرحلہ دشوار تر ہو گیا مگر بعد میں 'مائی ریستوران' کے مالک 'دوارکا پانڈے' کی وساطت سے داخلے کا یہ مرحلہ بھی طے ہو گیا۔ پانڈے جی نے دیویندر کے رات کے ٹھہرنے کا انتظام بھی اپنے ہوٹل ہی میں کر دیا تھا کیونکہ ان کا ریلوے سٹیشن کے قریب واقع سستے سے ہوٹل کے شدید گرم کمرے میں ٹھہرنا محال ہو گیا تھا۔ رہائش کا باقاعدہ انتظام ہونے تک دیویندر اسّر 'مائی ریستوران' میں ہی کرسیاں جوڑ کر سو جایا کرتے۔ پانڈے جی نے ہی یونی ورسٹی روڈ پر واقع ایک مکان کی بالائی منزل پر کھپریل والے کمرے میں ان کے ٹھہرنے کا بندوبست کر دیا مگر وہاں پہلے سے رہائش پذیر ایک بت تراش فنکار رات بھر اپنی پیشہ ورانہ سرگرمیوں میں مگن رہنے سے دیویندر کو جگائے رکھتا تھا اسی لیے یہ کمرہ بھی اسے جلد ہی چھوڑنا پڑا۔[۳۲] یہاں سے بھی دیویندر اسّر ایک نئے شناسا طالب علم، ہریش چندر چندولہ کے کمرے میں شفٹ ہو گئے اور پھر یہ کمرہ 'دیویندر اسّر کا کمرہ' کے نام سے الہ آباد یونی ورسٹی کی علمی، سیاسی و ادبی سرگرمیوں کا محور بن گیا۔ یہیں پر دیویندر اسّر نے 'سٹوڈنٹ فیڈریشن' کو اک نئے زاویے سے اس طرح فعال کیا کہ وہ مدن وکشٹ، ہریش چندر چندولہ، ہرگونڈ برال وغیرہ کی معاونت سے انتظامیہ کی من مانیوں کے خلاف طلبہ بھرپور احتجاجی جلوس نکالنے میں کامیاب ہو گئے، جس کی پاداش میں پولیس اور انتظامیہ کی ملی بھگت سے دیویندر کو دوستوں اور دیگر طلبہ کے ہمراہ گرفتار کر کے جیل بھجوا دیا گیا۔ حقوق کے حصول کی خاطر دیویندر اسّر کی یہ پہلی جیل یاترا تھی۔ دیویندر اسّر کی ثابت قدمی

اور بہادری کو، ان کے کمرہ نشین ساتھی ہریش چندر چندولہ نصف صدی بعد بھی ان الفاظ میں یاد کرتے ہیں کہ ''مجھے فخر ہے کہ الٰہ آباد میں نئے آئے دیویندر، اوروں کی طرح اس جلوس سے بھاگے نہیں تھے۔ آج پچاس سال بعد بھی میرے دل میں دیویندراور مدن کے لیے بہت جگہ ہے ہم تینوں بھاگے نہیں تھے۔'' ۳۳؎

الٰہ آباد یونیورسٹی کی علمی ادبی فضا نے دیویندر اسّر کی شخصیت سازی میں اہم کردار ادا کیا۔ ''دیویندر پنجاب اور الٰہ آباد یونی ورسٹی میں پڑھے تھے۔ پنجاب کی ہوا مٹی پانی کا اثر، ان کی 'آ وَ جی' کی حوصلہ افزا خیر مقدمی کلمات اور دوستی میں مترشح تھا۔ وہیں الٰہ آباد کے امرود کی مٹھاس اور خوشبو جیسا اپنا پن ان کی شخصیت میں تھا۔'' ۳۴؎ دیویندر اسّر نے علمی میدان میں تو الٰہ آباد یونی ورسٹی سے ایم اے اکنامکس کی ڈگری حاصل کی مگر حقیقت میں الٰہ آباد میں ان کا قیام، شہرِ بے مثال کے سیاسی، سماجی اور ادبی پسِ منظر ان کی ذہنی آبیاری اور شخصیت سازی میں بہت ممد ثابت ہوا جس کے مثبت اثرات ان کی تخلیقات پر واضح دکھائی دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں شمیم حنفی کا یہ اہم بیان ثبوت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے:

''الٰہ آباد گنگا جمنا، سرسوتی کے سنگم پر واقع ہے۔ پتہ نہیں یہ اس جغرافیاتی معجزے کی برکت ہے یا دیومالاؤں کے پریاگ راج سے عہد وسطٰی کے الٰہ آباد کی تاریخ کا جادو؛ کہ اس شہر میں نظریاتی اور اصولی بحثوں اور جھگڑوں کے باوجود دنیا کو اور اپنے آپ کو قانون میں بانٹنے کی روش بھی مقبول نہ ہوئی۔ نہرو جی نے 'ڈسکوری آف انڈیا' کا پورا سٹرکچر اسی دیکھی اور ان دیکھی روایت کے سائے میں تیار کیا تھا اور اسّر صاحب کی حیثیت کو اپنی اساس اور پہچان اسی ماحول کے واسطے سے ملی۔'' ۳۵؎

۶.۱.۱۔ کانپور واپسی اور ادبی و سماجی مشاغل:

۱۹۴۹ء کی بات ہے کہ دیویندر اسّر ایم اے کا امتحان پاس کرنے کے بعد کانپور جب واپس لوٹے تو اسی دوران نند کشور وکرم بھی انٹرمیڈیٹ کے امتحان کے بعد کانپور واپس آ چکے تھے۔ بعد میں دونوں دوست مل کر انجمن کی سرگرمیوں کے علاوہ کمیونسٹ پارٹی کی سرگرمیوں میں مکمل طور منہمک ہونے کے ساتھ ساتھ مختلف رسائل، جرائد اور اخبارات سے بھی عملی طور پر منسلک ہو گئے جس میں کانپور سے شائع ہونے والے 'امرت' کے صدارتی بورڈ سے وابستگی اور کانپور ہی کے ماہنامے 'شعلہ' قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح 'قومی اخبار' اور 'سیاست جدید' کی اشاعت میں عملی صحافتی تجربہ بھی میسر آیا۔ کان پور میں ادبی و سیاسی سرگرمیوں میں مختلف رسائل و جرائد مثلاً 'نیوایج' اور 'محاذ' کی تقسیم اور کامریڈ لیڈروں کی بحفاظت مطلوبہ منزل تک رسائی وغیرہ جیسے کاموں کا فریضہ دونوں دوست باہم مل کر انجام دیا کرتے تھے۔ ایک بار ایسے ہی اک مہمان کے خیر مقدم کے بعد جب وہ مطلوبہ منزل تک پہنچا کر واپس آنے پر معلوم ہوا کہ وہ کامریڈ لیڈر مونس رضا تھے جو بعد میں دہلی یونی ورسٹی کے وائس چانسلر بھی تعینات ہوئے۔ اس دشوار تر راہگزر کا یہ منفی پہلو ضرور تھا کہ خفیہ پولیس ان کی سرگرمیوں پر کڑی نگاہ رکھے ہوئے تھی۔ دیویندر اسّر الٰہ آباد سے، دونوں دوستوں کی سواری کا واحد ذریعہ سائیکل اپنے ساتھ لے کر آئے تھے، جسے خاموش معاہدے کے تحت جاتے ہوئے ایک دوست چلایا کرتا تو واپسی پر یہ فریضہ دوسرے دوست کے ذمے ہوتا۔ انہی

ایام میں دیویندر اسّر نے 'ارتقا' کے نام سے ایک ماہنامے کی اشاعت کا منصوبہ بھی بنایا، جس کے لیے فرضی دفتر، فرضی پتے اور فرضی عملے کا اندراج کراتے ہوئے ایک درخواست جمع کرائی گئی۔ حیرت انگیز طور پر 'ارتقا' کی اشاعت سے متعلق اجازت نامے کا اجرا مجسٹریٹ نے محض آدھے گھنٹے کے وقفے سے ہی کر دیا۔ یوں اس فرضی دفتر سے، فرضی عملے کے ہاتھوں 'ارتقا' کا پہلا اور آخری پرچہ بھی شائع ہو گیا جسے مداحوں نے شرف قبولیت بھی بخشا مگر پھر دوسرے پرچے کی اشاعت کی نوبت اس لیے بھی نہ آئی کہ نئے سال کے آغاز ہی میں یکم رجنوری ۱۹۵۰ء کو دیویندر اسّر کی گرفتاری کے ساتھ ہی 'ارتقا' کی اشاعت اک قصہء پارینہ بن کر رہ گئی۔ واضح رہے کہ 'ارتقا' کی اشاعت سے لے کر بذریعہ ڈاک ترسیل و تقسیم جیسی چھوٹی چھوٹی ذمہ داریاں دیویندر اسّر اور نند کشور وکرم کے ہاتھوں ہی انجام پاتی تھیں۔

دیویندر اسّر کی گرفتاری کے ضمن میں نند کشور وکرم کا کہنا ہے کہ 'پولیس ہماری سرگرمیوں پر کڑی نگاہ رکھے ہوئے تھی۔ انہی دنوں لکھنؤ میں پارٹی کا اجلاس منعقد ہونا تھا جس میں شرکت کے لیے حسب معمول گھر والوں کو پیشگی اطلاع دیے بغیر، بذریعہ سائیکل ہم ریلوے سٹیشن پہنچے اور اپنی سائیکل سٹیشن پر کھڑی کر کے لکھنؤ روانہ ہو گئے۔ لکھنؤ سے واپس آ کر اگلے دن سالِ نو کی مبارکباد دینے کے بعد میں ابھی دیویندر اسّر کے گھر سے واپس پہنچا ہی تھا کہ دیویندر کی بہن کملیش نے روتے ہوئے دیویندر کی گرفتاری کی اطلاع دی۔ پچیس روز بعد دیویندر اسّر رہا ہو کر گھر آ گئے مگر آئے دن کی پولیس طلبی، ایجنسیوں کی تفتیش اور چھان بین سے اکتا کر آخر کار کانپور کو خیر آباد کہتے ہوئے دہلی منتقل ہو گئے'۔

۱.۱.۷۔ دہلی میں ادبی و معاشی سرگرمیاں:

معاشیات میں ایم اے کی ڈگری مل جانے کے بعد دیویندر اسّر کو معاشی فکر کا لاحق ہونا فطرتی امر تھا، چنانچہ قسمت آزمائی کے لیے انھوں نے دہلی منتقلی کا پروگرام بنالیا جہاں راولپنڈی سے دہلی اوّلین ہجرت کر کے آنے والوں میں سے اک دیرینہ شناسا 'پروفیسر فقیر چند مہتہ' نے ایک پرائیویٹ سکول میں کلاسیں لینے کے لیے ان کی مدد کی۔ ساتھ ہی دہلی کے اردو افسانہ نگار سریندر پرکاش کی ذاتی دلچسپی سے انھیں دلی پبلک کالج میں بھی باقاعدہ طور پر ملازمت مل گئی۔ یہ ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ کی بات ہے کہ جب دیویندر اسّر کو دو تین کوچنگ کالجز میں تدریسی خدمات کی انجام دہی کے صلے میں اچھا خاصا معاوضہ ملنے لگا جس سے ان کے گزراوقات میں بتدریج بہتری آنے لگی جس کے بعد انھوں نے راجندر نگر میں علاحدہ سے ایک کمرہ کرائے پر حاصل کر لیا، جہاں وہ ایک سلیقہ شعار مجرد اور پڑھے لکھے شخص کی حیثیت سے اپنی زندگی گزارنے لگے۔ دیویندر نے سلسلۂ ملازمت اختیار کرنے کے بعد تعلیمی ضروریات کے پیشِ نظر بی ایڈ کی ڈگری کے حصول کے لیے دہلی یونی ورسٹی میں داخلہ لے لیا۔ جامعہ ہذا سے ۱۹۵۳ء میں انھیں بی ایڈ کی ڈگری بھی تفویض ہوئی۔ تعلیمی مراحل طے کرنے کے ساتھ ساتھ وہ دورانِ تعلیم الٰہ آباد یونی ورسٹی میں، اور پھر کان پور واپسی پر وہ روزنامہ 'امرت' کے ادارتی بورڈ سے منسلک رہنے کے علاوہ دیگر صحافتی سرگرمیوں میں بھی بھرپور کردار ادا کرتے رہے۔ دیویندر اسّر کی تعلیمی قابلیت اور پیشہ ورانہ عملی تجربات کو مدّنظر رکھتے ہوئے، وزارت صحت نے اپنی زیرنگرانی شائع ہونے والے انگریزی رسالے کی ادارت کے لیے

انھیں منتخب کرلیا۔ چونکہ مذکورہ ملازمت، کامل توجہ کی متقاضی تھی لہٰذا دیویندراسّر کو مجبوراً پرائیویٹ کالجوں میں جاری سلسلۂ تدریس، منقطع کرنا پڑا۔

دہلی میں آمد اور ملازمت کے حصول کے ساتھ ہی دیویندراسّر کے معاشی حالات میں بھی سدھار آتا گیا اور ساتھ ہی سرکاری ملازمت کے آڑے آجانے سے ان کی سیاسی وسماجی سرگرمیاں ماند پڑنے لگیں۔ دوسری جانب انجمنِ ترقی پسند مصنّفین میں در آنے والی سیاست کی وجہ سے وہ انجمن کی سرگرمیوں سے بیزار ہوتے ہوتے کنارہ کش ہی ہو گئے۔ گورچرن سنگھ کو دیے گئے ایک انٹرویو میں، انجمن اور کمیونسٹ نظریات سے اپنی بیزاری کی وجوہات سے متعلق ایک بیان میں دیویندر اسّر کا کہنا تھا کہ وہ کمیونزم سے ہی نہیں بلکہ سیاست سے بھی بیزار ہیں۔ ''...میں ہر طرح کے بند نظریات اور حکومت کی سیاست کا مخالف رہا ہوں۔ یہ فرد کو Manipulate اور Manage کرتے ہیں۔ انسان کی Manipulation چاہے سیاسی ہو، اقتصادی ہو یا مذہبی یا ذاتی، میں اس کی حمایت نہیں کرتا۔''۳۶ ان کے خیال میں سیاست افراد کو Manipulate, Muatulate اور Manage کرتی ہے اس لیے کسی قسم کی معاشی، مذہبی، ذات برادری یا ادبی مفادات سے متعلق سیاست کی ہرگز تائید نہ کی جائے۔ ان کے نزدیک کسی گروہ یا شخص کا؛ مفادات یا اقتدار حاصل کرنے کی غرض سے؛ کسی فورم وغیرہ کے مقاصد تک کا بھی استعمال، غلط اور غیر اخلاقی حرکت ہے۔ ادب کو سیاست کا وسیلہ بنا دینا، ادب کی تخلیقی توانائیاں زائل کرنے کے مترادف ہے۔ کمیونزم اور سیاست سے ان کا اختلاف بنیادی طور پر تخلیقی اور اخلاقی اقدار کے باعث تھا۔ ''...جب کوئی تحریک اقتدار کی جنگ میں شرکت کے باعث سیاسی وابستگی کا شکار ہو جاتی ہے تو میں اسے قبول نہیں کرسکتا۔''۳۷

۸.۱.۱۔ کلچرل فورم کا قیام:

اسی دوران دیویندراسّر نے قابل قدر کارنامہ انجام دیتے ہوئے قریبی دوستوں کے تعاون سے قرول باغ میں ایک ایسے ادبی انجمن 'کلچرل فورم' کی بنیاد رکھی جس میں مختلف مکتبۂ فکر کے لوگ شرکت کیا کرتے تھے بلکہ اس فورم کی صدارت حلقہ ارباب ذوق سے تعلق رکھنے والے جناب پریم ناتھ دردؔ کے ذمے تھی اور سیکریٹری کے فرائض دیویندراسّر بذات خود انجام دیا کرتے تھے۔ اس فورم کا مقصد ترقی پسند اور جدید نظریات کی روشنی میں اہل قلم کی وساطت سے ایسے ادب کی تخلیق تھا، جو معاشرے کے غریب اور پسے ہوئے طبقے کے مسائل سے معاشرے کو آگاہی دلانے کے لیے ادب کے اہم ہتھیار کو بروئے کار لاکر اہل اقتدار کو ان مسائل کے حل کی جانب مثبت اور عملی اقدامات اٹھانے کی طرف راغب کرے۔ دہلی میں کئی اہم ادبی شخصیات اس فورم کے اجلاسوں میں باقاعدگی سے حصہ لینے لگی تھی۔ جن میں نرمل ورما، کرشن بلدیو، رام مار، گوپی چند نارنگ، بھیشم شاہی، دیویندر مہارتھی، جگدیش چند ورما، جے سوامی ناتھن، نریش کمار شاد، راج نارائن راز، منموہن تلخ، نریندر شچل، پریم ناتھ درد، ہربھجن سنگھ، سریندر پرکاش، مہندر بھلہ، کرن کاشمیری، پروفیسر فقیر چند مہتہ اور پروفیسر اہلو والیہ جیسی قابل قدر شخصیات میں ہندی، اردو اور پنجابی لکھنے والے سب شامل تھے۔ اسی طرح سننے اور بحث مباحثہ میں

حصہ لینے والوں کی تعداد لکھنے والوں سے زیادہ ہوا کرتی تھی۔ ادبی افق پر اس فورم کے مثبت نتائج جلد ہی منظر عام پر آنے لگے بلکہ بعض اہل قلم حضرات نے تو ادبی زندگی کا آغاز اسی فورم سے کیا اور پھر جلد ہی صف اوّل کے ادیبوں کے دھارے میں شامل ہو گئے۔ ان ادیبوں میں چند ایسے بھی نام شامل ہیں جنھوں نے ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ اور دیگر کئی انعامات اسی فورم سے حاصل کر رکھے ہیں۔ کلچرل فورم کا ایک کارنامہ یہ بھی تھا کہ مختلف الخیال نظریوں اور عقیدوں سے تعلق رکھنے والوں کو باہمی مکالمے اور بحث مباحثے کے لیے ایک پلیٹ فارم میسر آ گیا۔ 'کلچرل فورم' کے اجلاسوں سے متعلق دیویندر اسّر کا کہنا ہے:

''کلچرل فورم کا قیام ایک بڑا ہی خوش کن اور حیرت انگیز تجربہ ثابت ہوا جو کہ پانچ برس تک جاری رہا۔ ہر اتوار کو اس کی نشست ہوتی تھی۔ بارش ہو یا آندھی طوفان ایک نشست بھی مس نہیں ہوئی۔ اس کے صدر جناب پریم ناتھ درد تھے، جو حلقہ ارباب ذوق سے تعلق رکھتے تھے۔ میں اس کے سکریٹری کے فرائض سرانجام دے رہا تھا۔ اس میں شرکت کرنے والے مختلف مکتبہ ہائے فکر کے ادیب تھے۔ کچھ ایسے بھی تھے جنھوں نے لکھنا ہی کلچرل فورم سے شروع کیا تھا۔'' ۳۸

دیویندر اسّر کو 'کلچرل فورم' اور شغل ملازمت کے دورانیے میں سے جو بھی فراغت کے لمحات میسر آئے وہ انھوں نے یونہی عبث نہیں گنوائے بلکہ ذاتی تخلیقی سرگرمیوں میں وہ کامل یکسوئی سے اس طور منہمک ہوئے کہ اک قابلِ ذکر ادبی سرمایہ تخلیق کر لیا۔ سیاسی مصروفیات سے تنفّر اور کمیونسٹ نظریات سے بیزاری، جیسے حالات دیویندر اسّر کو اجتماعیت سے انفرادیت کے دائرے میں تو لے آئے مگر ساتھ ہی اجتماعی شعور کی بیداری کے لیے وہ ادبی تخلیقی عمل کو وسعت دینے کی جانب متوجہ ہو گئے بلکہ سچ تو یہ ہے کہ اشتراکیت اور سیاست سے بیزاری کا مثبت پہلو یہ ظاہر ہوا کہ دیویندر اسّر دنیائے ادب میں ایک منفرد مقام حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ جدید عالمی انگریزی ادب کے کثرتِ مطالعہ نے دیویندر اسّر کو وسعت النظری، جدید تنقیدی شعور اور تخلیقی بصیرت جیسے ہتھیاروں سے تو پہلے ہی سے لیس کر دیا تھا، اب ان کی میلانِ طبع کا اردو، پنجابی اور ہندی ادب کی جانب بھی مبذول ہو جانے سے متعدد زبانوں کے ورتارے کی بدولت تخلیقی اور ادبی صلاحیتوں میں مزید نکھار پیدا ہونے کا نتیجہ ہمارے سامنے ان کی درج ذیل ادبی تخلیقات کی صورت میں کھل کر سامنے آ گیا:

۲.۱۔ ادبی تخلیقات وتصانیف:

۱.۲.۱۔ اردو کتب:

ا۔ اردو افسانے:

۱۔ گیت اور انگارے: آزاد کتاب گھر، کلاں محل، دہلی، مئی ۱۹۵۲ء۔

۲۔ شیشوں کا مسیحا: حلقہ اربابِ فکر، تین ہٹی، کراچی، ۱۹۵۵ء۔

۳۔ کینوس کا صحرا: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی، ۱۹۸۳ء۔

۴۔ پرندے اب کیوں نہیں اڑتے: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی، ۱۹۹۲ء۔

ب۔اردو تنقید:

۱۔فکر اور ادب: مکتبہ قصرِ اردو،اردو بازار،دھلی،۱۹۵۸ء۔

۲۔ادب اور نفسیات: یونین پرنٹنگ پریس دھلی،اپریل،۱۹۶۳ء۔

۳۔ادب اور جدید ذہن: مکتبۂ شاہراہِ،اردو بازار،دھلی،جنوری ۱۹۶۸ء۔

۴۔مستقبل کے روبرو: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز،کرشن نگر،دھلی،۱۹۸۶ء۔

۵۔ادب کی آبرو: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز،کرشن نگر،دھلی،۱۹۹۴ء۔

۶۔نئی صدی اور ادب: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز،کرشن نگر،دھلی،باراوّل،۲۰۰۰ء و ۲۰۰۲ء

ج۔اردو ناول:

۱۔خوشبو بن کے لوٹیں گے: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز،کرشن نگر،دھلی،۱۹۸۶ء،۱۹۹۱ء،۱۹۹۲ء۔

۱.۲.۲۔ ہندی کتب۔

ا۔ ہندی افسانے:

۱۔پھول بچہ اور زندگی: (۱۹۵۵ء)۔

۲۔کالے گلاب کی صلیب: (۱۹۷۵ء)۔

۳۔کراس پر لٹکی تصویریں: (۱۹۷۵ء)۔

۴۔انوکھا اُپہار: ۱۹۷۹۔

۵۔کہانی کا انت: ۱۹۸۰ء۔

۶۔پرندے اب کیوں نہیں اڑتے: ۱۹۸۱ء

۷۔آدمی پرندہ ہے: ۱۹۹۴ء۔

۸۔سدھارتھ اور دوسری کہانیاں: ۱۹۹۶ء۔

۹۔بیتے موسم کی باتیں: ۲۰۰۶ء۔

ب۔ ہندی تنقید:

۱۔ چنتن اور ساہتیہ: (۱۹۵۸ء)۔

۲۔ساہتیہ اور منووگیان: (:۱۹۶۳ء)۔

۳۔ساہتیہ اور آدھونک یگ بودھ: (۱۹۷۳ء)۔

۴۔ساہتیہ مکتی اور سنگھرس: (۱۹۷۹ء)۔

۵۔بھوشیہ سے سنواد: (۱۹۸۷ء)۔

۶۔اترآدھونکتا: ساہتیہ اور سنسکریتی کی نئی سوچ (۱۹۹۵ء)۔

۷۔سات رنگ (۱۹۹۶ء)۔

۸۔ست رنگی تتلیاں (۲۰۰۲ء)۔

۹۔آوارہ ہواؤں کا موسم (۲۰۰۳ء)۔

۱۰۔ بیتے موسم کی باتیں (۲۰۰۵ء)۔

۱۱۔میڈیا، متھیہ، اور مولیہ: (۲۰۰۸ء)۔

۱۲۔سوچ کی دہلیز پر: (۲۰۱۲ء)۔

۱۳۔نئی صدی اور ساہتیہ: پرشنہ، سوپنہ، سر جن۔

۱۴۔کوئی آواز گم نہیں ہوتی۔

۱۵۔سوپن اور سمرتی بیچ۔

۱۶۔بھولیہ سے سمواد۔

۱۷۔ساہتیہ اور سویتر نا۔ پرشن پوتی پرشم۔

۱.۲.۳۔انگریزی کتب:

1. **Image of kama.**
2. **Communicaion,Mass media and Development.(Translated in Hindi and Urdu by Mr.Shahid Pervez as course book for various Universities.**
3. **Thought(Ed.)edited.**
4. **Memoirs of Fragrance.**
5. **Birds fly no more(Short stories).**

۱.۲.۴۔پنجابی کتب:

۱۔ساہتیہ تے آدھونک چیتنا: (۱۹۸۰)

۱.۲.۵۔اردو تراجم:

۱۔میری جیل ڈائری: جے پرکاش نارائن

۱.۲.۶۔ترتیب وتدوین:

۱۔اردو کی غزلیں: (۱۹۶۳ء)۔

۲۔ماڈرن ہندی شارٹ اسٹوریز: (۱۹۷۴ء)۔

۳۔سیکس، ہنسا اور یودا پیڑھی: (۱۹۷۵ء)۔

۴۔وِدرواوَرساہتیہ:(۱۹۷۹ء)۔

۵۔منٹونامہ:(۱۹۸۱ء)۔

۶۔منٹوکی سریشٹھ کہانیاں(۱۹۸۱ء)۔

۷۔بھارتیہ سنسکریتی اورراسٹریہ ایکتا:(۱۹۸۱ء)۔

۸۔ساہتیہ سنگھرش اور پری ورتن:(۱۹۸۳ء)۔

۹۔اردوکی چرچت کہانیاں:(۱۹۸۳ء)۔

۱۰۔سم کالین اردوکہانیاں:(۱۹۸۸ء)۔

۱۱۔اردوکی ہاسیہ کہانیاں۔

۱۲۔اردوکی پرتی ندھی کہانیاں۔

۱۳۔جن مادھیم:سمپریشن اوروکاس(۱۹۸۹ء)۔

۱۴۔آدھونک اردوساہتیہ:(۱۹۸۹ء)۔

۱۴۔منٹوکی راج نیتک کہانیاں:(۱۹۹۰ء)۔

۱۵۔منٹو:عدالت کے کٹہرے میں:(۱۹۹۱ء)۔

۱۶۔شبدستارے:(۱۹۹۴ء)۔

۱۷۔اثرآدھونکتا۔

مذکورہ تخلیقات میں ان کے ناولٹ ’خوشبو بن کے لوٹیں گے‘ نے اپنے جدیداسلوب اورموضوعات کی بدولت وہ شہرت پائی کہ وقت کے اہم ادیب اورلکھاری اس پرمسلسل تبصرے شائع کرنے لگے اورادب کے قارئیں بھی متواتر خطوط لکھنے لگے۔اسی سلسلے میں ہریش نول نے بھی کہاہے کہ:’’یہ ایسی تصنیف ہے جس پر بہت خوبصورت فلم بن سکتی ہے....ایک عرصے کے بعدایک صاحب نے اس پرفلم بنانے کا ذمہ لیتے ہوئے ایک اثرانگیزاسکرین پلے بھی تیارکیا۔اسّر جی تو خوشبو ہیں، پھرپھرلوٹتے ہیں۔انھوں نے نئے پروڈیوسرکومیرے کالج (ہندوکالج، جہاں میں پڑھاتاہوں) کی ایک ادبی محفل میں انٹرویوکیاتھا،اس کی عزت افزائی کی مگرپھروہ اسّر صاحب کا سامان لے کر چمپت ہوگیا۔اسّر جی ریٹائرہوئے تھے فنڈ کا بڑا حصہ اس ’کلاکار‘ کےحوالے کردیاجواس کے پارٹنرکی حیثیت سے سب لے کربھاگ گیاتھا۔‘[۳۹]

۱.۳۔شادی:ازدواجی حالات۔

دورانِ تدریس دیویندراسّر کی شخصیت سے متاثرہ کئی لڑکیوں نے ان سے رومانس کیا۔جھبلاٹ ندی میں عورت کے جسمانی لمس کے پہلے حسین تجربے کے بعد’شیلی‘ نامی خاتون بھی عمربھرساتھ دینے کے لیے آمادہ تھی۔’جب تم پڑھتے پڑھتے اونگھنے لگوگےتوہولے سے تمھیں شال اوڑھادوں گی۔جب تم لکھتے لکھتے تھک جاؤگےتوتمھاری میزپرگرم گرم کافی

کا پیالہ رکھ دوں گی اور ہاں تمھیں سردیوں میں سانس کی شکایت ہو جاتی ہے نا! تمھاری چھاتی پر ہولے ہولے بام مل دوں گی اور پھر بلی سی دبک کر تمھارے پہلو میں سو جاؤں گی۔''[40] لیکن دیویندر نے اپنے روشن مستقبل کی خاطر 'شیلی' کی محبت بھی پسِ پشت ڈال دی۔ بعد میں اسی 'ومل' نامی خاتون سے دیویندر اسّر کا معاشقہ کچھ اس سرعت سے پروان چڑھتا گیا کہ عہد و پیمان کے بعد پہلے 'ومل' کی تصویر دیویندر اسّر کے کمرے میں آئی اور پھر خاندان کی تمامتر مخالفتوں کے باوجود 'ومل' رفیقہ حیات کے روپ میں ان کی زندگی میں بھی شامل ہو گئی:

''....ایک تو اسّر صاحب بڑے آزاد خیال شخص تھے اور دوسرے ان پر عشق کا بھوت سوار تھا لہٰذا ان کے ارادے کو کوئی متزلزل نہ کر سکا اور بالآخر مئی۔ جون ۱۹۶۱ء میں دونوں کی شادی ہو گئی جس کے نتیجے میں وہ دو بیٹوں کے باپ بھی بن گئے۔''[41]

دیویندر اسّر کی حیات کا یہ ایک ایسا خوش و خرم دور تھا جس میں وہ بھرپور طریقے سے خوش و خرم زندگی گزارنے لگے تھے۔ شادی کے دو سال گذرنے کے بعد ایسٹ پٹیل نگر میں کرائے کے مکان میں شفٹ ہو گئے۔ اب یہ کرائے کا مکان بھرپور گھر میں تبدیل ہو گیا تھا جس میں وہ دو بچوں اور بیگم کے ساتھ خوشگوار گزرتی ازدواجی زندگی کے ساتھ ساتھ ادبی زندگی کی گہما گہمی نے بھی انھیں مصروف کر دیا اور وقت کے گذرنے کا احساس تک نہ ہونے پایا۔ اگر دیکھا جائے تو گھریلو زندگی اور ادبی مصروفیات کا آپس میں کوئی میل ہی نہیں بنتا۔ لیکن دیویندر اسّر جو ادبی زندگی کی تلاطم خیز موجوں میں گھر سے گئے تھے بلکہ ڈوب گئے تھے اور ازدواجی زندگی میں پڑنے والی دراڑوں کا احساس تک بھی نہ کر پائے۔ حالانکہ زوجہ اپنی ریڈیو ملازمت کی مصروفیت کے بہانے جب دیر سے گھر آنے لگیں تو دیویندر اسّر گھر کا دروازہ نیم وا ہی چھوڑ دیا کرتے تھے کہ اسے دروازے پر دستک کی بھی زحمت نہ اٹھانی پڑے۔ لیکن ان کا یہ مثبت رویہ بھی کسی کام نہ آیا اور میاں بیوی کے درمیان حائل غلط فہمیوں کی خلیج وسیع ہوتی چلی گئی۔ پھر ایک دن جب وہ دیر سے گھر لوٹے تو گھر کا دروازہ بند ملنے پر دستک دی لیکن جواب ملنے پر بھونچکا رہ گئے۔ دروازہ کھولنے کی بجائے چیخ سنائی دی کہ جہاں سے آئے ہو یعنی جس عورت کے ساتھ شام گزار کر آئے ہو واپس اسی کے پاس چلے جاؤ۔

دیویندر اسّر نے اپنے افسانے 'مسٹر روشو' میں اپنی ہی کہانی بیان کرتے ہوئے کہا ہے:

''...مسٹر روشو نے دوبارہ دستک نہیں دی۔ یہ ان کا دستور نہیں تھا، انھوں نے ایک لمحہ اس بند دراز ے کو دیکھا جسے کئی راتوں کو وہ نیم وا رکھتے تھے کہ نجانے وہ کب کسی ڈرامے کی ریہرسل سے لوٹے ایک بجے، دو بجے، تین بجے، پو پھٹنے کے وقت اور اسے دستک نہ دینی پڑے، دروازہ بند نہ ملے۔ مسٹر روشو ہولے ہولے بغیر چاپ کیے، سیڑھیاں اتر کر نیچے آ گئے۔ مین گیٹ کھولا اور باہر سڑک پر آ گئے۔''[42]

اس دوران دیویندر اسّر کے بڑے بھائی مہندر ناتھ اسّر اور ان کے والد بھی کانپور سے منتقل ہو کر دہلی میں واقع رمیش نگر میں رام ناتھ یوگی کے استھان میں ٹھہر گئے کیونکہ ان دنوں دیویندر اسّر اور ان کی بیوی کے ازدواجی حالات بہت

ہی بگڑ گئے تھے۔ کچھ ہی دنوں بعد مہندر ناتھ اسّر کی طبیعت سخت بگڑ گئی اور وہ ہسپتال میں دم توڑ گئے۔ بیٹے کے مرنے کے بعد دیویندر کے والد بھی رمیش نگر استھان سے جنک پوری میں اپنے نئے زیرِ تعمیر مکان میں شفٹ ہو گئے۔ دیویندر اسّر بھی بیوی کے پاس اس مکان میں واپس جانے کی بجائے جنک پوری میں اپنے زیرِ تعمیر مکان میں پہلے سے مقیم، اپنے والد صاحب کے پاس چلے گئے۔ کچھ عرصہ بعد ان کے والد کے انتقال پر ان کی بیوی جب وہاں آئی تو بہی خواہوں نے دونوں کی آپس میں صلح کروا دی۔ کچھ عرصہ تو یونہی خاموشی سے گزرا مگر میاں بیوی کے درمیان تلخیاں پھر بھی ختم نہ ہو پائیں اور باہمی لڑائی جھگڑے چلتے رہے۔

دیویندر اسّر کی سیاسی و دیگر اجتماعی ادبی سرگرمیوں سے عدم دلچسپی تو پہلے ہی سے تھی اب آئے دن کی خانگی کشمکش اور گھریلو تلخیوں سے چھٹکارہ پانے کا ان کے پاس واحد راستہ ذاتی ادبی مشاغل ہی رہ گئے تھے۔ یوں بھی انسان جب سکونِ قلب اور ذہنی تسکین کی خاطر جوں جوں مطالعے میں غرق ہوتا جاتا ہے تو ذہنی تشنگی اسے مزید مطالعے کی جانب کھینچتی چلی جاتی ہے۔ دیویندر اسّر نے بھی تسکین قلب کا یہی حل نکالا کہ دیگر معاشرتی دلچسپیوں میں صرف ہونے والی توانائیوں کا رخ بھی تصنیف و تالیف کی جانب موڑتے ہوئے کامل یکسوئی سے مطالعے اور تخلیقی سرگرمیوں میں مگن ہوتے چلے گئے۔ کثرتِ مطالعہ سے، ذہن میں خیالات کا جو تلاطم آتا وہ اطمینانِ قلب سے افکار کے موتیوں کی صورت صفحہ قرطاس پر بکھیر دیتے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں ان کی تخلیقات کی تعداد میں متاثر کن حد تک اضافہ دکھائی دیتا ہے۔ چونکہ مغربی ادب شروع ہی سے ان کے مطالعے کا مرکز رہا اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی جدید مغربی ادب میں دلچسپی مزید بڑھنے لگی۔ یوں بھی جدید علوم کا مطالعہ، اہلِ علم کے تخلیقی عمل کو مزید ہوا دیتے ہوئے، ذہنی بے سکونی و تشنگی کو مزید اشتہا دینے کا سبب بنتا ہے جسے مٹانے کے لیے انسان جدید علوم سے روشناس لوگوں سے میل جول مزید بڑھانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی کچھ دیویندر اسّر کے ساتھ بھی پیش آیا اور انھوں نے کارنیل یونی ورسٹی، امریکہ میں کمیونیکیشن آرٹ کی کلاس میں داخلے کے لیے درخواست جمع کروا دی۔ یوں بھی دیویندر اسّر کو گھریلو کشمکش اور تنازعات سے وقتی چھٹکارا حاصل کرنے کا وقتی طور پر واحد اور مناسب حل بیرون ملک جانے میں ہی نظر آیا۔ چنانچہ کارنیل یونی ورسٹی میں داخلے کی منظوری کی اطلاع موصول ہوتے ہی وہ امریکہ کے لیے عازم سفر ہو گئے۔

یہ ۱۹۷۴ء کا سال تھا۔ قریباً آدھی رات کو نیویارک سے اتھیکا ہوئی اڈے پر اترتے ہی کارنیل یونی ورسٹی سے استقبالیے کے لیے آئی ہوئی خاتون کے پاس یونی ورسٹی کو مطلع کرنے کے باوجود اپنا نام موجود نہ پا کر دیویندر اسّر کو پریشانی تو ضرور لاحق ہوئی مگر پھر بظاہر ڈرائیور دکھائی دینے والا شخص، اس کا اٹیچی اٹھا کر گاڑی میں رکھتے ہوئے اسے اپنے ساتھ اگلی سیٹ پر بٹھا کر ائیر پورٹ سے روانہ ہو گیا۔ دیویندر کو شدید حیرت و شرمندگی کا احساس اس وقت ہوا جب دورانِ گفتگو اس بظاہر ڈرائیور نظر آنے والے نے کارنیل یونی ورسٹی کے نفسیات کے پروفیسر کے طور پر خود کو متعارف کرایا۔ اپنی حیرانگی کا اظہار دیویندر اسّر کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

''اور پھر مجھے اک کمرے میں ٹھہرایا گیا جس میں پہلے سے ٹھہری ہوئی نوجوان لڑکے لڑکیاں بحث مباحثے اور سرگوشیوں میں مشغول تھیں۔اس ایک رات میں، میں نے جیسے سارا امریکہ دیکھ لیا۔ یہ ساتویں دہے کا دور تھا۔لیکن یہ لوگ ابھی بھی گزشتہ دہے کے جوش وخروش سے بھرپور تھے۔ یہ دور بھی انتہائی ہنگامہ خیز تھا اس کا اندازہ مجھے چند روز میں ہی ہوگیا۔ لبریشن تحریکوں کا شور ختم نہیں ہوا تھا۔چینی انقلاب،نئی اخلاقیات،نسوانی لبریشن،اسٹوڈنٹ ریوالٹ،بلیک ریوولوشن، فلاور چلڈرین،موومنٹ فار فری اپیچ،بیٹس،واٹر گیٹ،بلاک پارٹیاں اور مختلف قسم کے ہنگامے۔سٹریٹ تھیٹر...نجانے کتنے تجربے ہوئے۔'' ۴۳؎

الغرض کارنیل یونی ورسٹی کے کمرے میں ہونے والی بحث مباحثے اور مشاہدات میں گزری پہلی رات کے تجربات کی روشنی میں وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ دیویندر اسّر کی سوچ میں وسعت اور علم میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔جن رجحانات اور لوگوں کے بارے میں کبھی صرف پڑھا اور سنا تھا اب انھیں قریب سے دیکھنے اور سننے کے سبب دماغ کی بند کھڑکیاں کھلنا شروع ہوتی چلی گئیں۔ ویسے بھی کمیونیکیشن آرٹس کے ڈیپارٹمنٹ میں تو زمانے کے مشہور دانشور اور Activist Redical کا آنا جانا لگا رہتا تھا۔''اسی بہانے فرانس،اٹلی،ڈنمارک،جرمنی،سوئٹزرلینڈ،انگلینڈ اور ایران بھی گھوم لیا۔میری شخصیت کا پیرا ڈائم شفٹ ہوگیا۔'' ۴۴؎ اسی علمی ادبی مثبت توانا ماحول میں کارنیل یونی ورسٹی کی جانب سے دیویندر اسّر کو ۱۹۷۴ء میں محض ماسٹر ان کمیونی کیشن آرٹس کی ڈگری ہی نہیں تفویض ہوئی بلکہ کارنیل یونی ورسٹی کے جاندار علمی ماحول کے سبب ان کے ذاتی مشاہدات وتجربات میں وسعت نظری اور ادبی شخصیت میں نکھار آجانے سے ان کے فکر وفہم اور تخلیق کا دائرہ کار بھی وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔

دیویندر اسّر کی بیرونِ ملک سے قابل قدر علمی دولت، نئے ادبی افکار اور روشن تصورات کے ساتھ واپسی ہوئی۔مگر شومئی قسمت کہ گھر والوں نے اس شاندار کامیابی کو بھی درخور اعتنا نہیں جانا۔گھر کا وہی بیگانہ سا ماحول تھا۔گھریلو بیگانگی اور تنہائی کے ماحول کو اپنے اوپر مسلط کرنے کی بجائے انھوں نے افکار وخیالات کو مجتمع کرتے ہوئے 'مستقبل کے روبرو' جیسا تنقیدی شاہکار دنیائے ادب کے سامنے پیش کر دیا۔حالانکہ جو گھر چھوڑ کر گئے تھے وہ گھر،گھر کی بجائے مکان میں تبدیل ہو گیا تھا۔جس گھر کی بنیاد انھوں نے پیار ومحبت کے سہارے رکھی تھی،اسے گھر کے مکینوں نے نفرت کے بھنور میں ڈبو دیا تھا۔ انھیں اس کرب کا سامنا شروع ہی سے تھا۔گھر واپس آتے تو کوئی منتظر نہ ہوتا۔ بچے کی سالگرہ پر جان جوکھوں میں ڈال کر نہ جانے کتنی دکانیں گھومنے کے بعد کپڑا پسند کیا،گھر لائے تو کسی کے توجہ نہ دینے پر،اسے میز پر رکھا اور کمرے میں چلے گئے۔ آخر یہ ماحول کہاں تک برداشت ہوتا۔گھر داخل ہوتے تو گلے میں کچھ اٹکا سا محسوس ہوتا۔ڈاکٹر کے پاس جاتے تو دمے کی دوائیاں مل جاتیں۔لیکن انھیں تو بدن کی بجائے من کی بیماری لاحق تھی۔

من کی تنہائی کے اس روگ کا علاج کرنے ایک اور خاتون ان کی زندگی میں داخل ہوئی جو فون کر کے کبھی کسی ریستوران میں کھانے پر بلاتی تو کبھی ساتھ بیٹھ کر کافی پینے کسی نہ کسی ہوٹل آجاتی۔ دیویندر کو بھی کوئی ایسا ساتھی درکار تھا جو من

کا،منوں بوجھ ہلکا کرتے ہوئے تنہائیوں کا مداوا کر سکے۔کوئی ایسا شناسا چاہیے تھا جو دن گذرنے کے بعد شام کو اس کے لوٹنے کا منتظر ہو۔اک مختصر دورانیے تک تو یہ سلسلہ چلتا رہا مگر محبت وچاہت کا یہ بندھن بالآخر نا پائیدار ہی ثابت ہوا لیکن دیویندر اسّر نے اس میں بھی یہ مثبت پہلو ڈھونڈ نکالا کہ کسی کا ساتھ، زندگی بھر کے لیے ہونا ضروری نہیں بلکہ سکون وراحت میں گذری ایک خوبصورت شام بھی تو انمول ہوسکتی ہے۔ یہ علاحدہ بات تھی کہ وہ اپنے گھر میں ایسی شام کے لیے ترستے ہی رہے۔ بلکہ اس کے برعکس ان کی نصف بہتر تو اس قدر اکھڑ مزاج اور ہتھ چھٹ واقع ہوئیں تھیں کہ ایک دن وہ اس کے ہاتھوں لکڑ کے وار سے شدید زخمی بھی ہو گئے تھے۔''اسی اثنا میں ایک دن وہ ہمارے گھر آئے تو ان کی کلائی پر بندھی پٹی دیکھتے ہی میری بیوی نے سوال کیا کہ بھائی صاحب یہ کیا ہوا ہے؟ انھوں نے جواب دیا' میڈم نے کوکر مارا ہے۔''[۴۵] اس کے بعد تو یہ رشتہ نبھانا دشوار تر ہو گیا تھا۔ بالآخر شادی کے ۲۵ رسال بعد اس ازدواجی زندگی کا فیصلہ جج کی عدالت میں طلاق کی صورت میں منتج ہوا۔طلاق کے بعد ان کی سابقہ بیوی کہیں اور رہنے چلی گئی مگر ان کے دونوں بیٹے وہیں ان کے پاس ہی رہنے لگے۔

دیویندر اسّر کی عمر کا آخری حصہ،اپنوں کے بیچ،اجنبی اور تنہا رہتے ہوئے انتہائی گوشہ نشینی میں گزرا۔اپنے ہاتھوں سے بنائے گھر کا مالک ہوتے ہوئے بھی اس گھر کے پچھواڑے پانچ بائی سات کے کمرے میں رکھا اک تخت پوش ہی ان کا سٹڈی ٹیبل اور بیڈ بھی تھا جس کے اک کنارے اخبارات ورسائل دھرے ہوتے۔ایک مختصر سا کچن جو چائے بنانے اور خود بازار سے خرید کر لائی ہوئی سبزی روٹی گرم کرنے کے کام آتا۔ یہ اردو کے اک باخبر، ہمہ جہت، کثیر التصانیف ادبی شخصیت کی عمر کے حصے کے حالات ہیں جو دمہ کے مرض میں مبتلا ہونے کی بناء پر قابلِ رشک صحت کے تو حامل نہیں رہے تھے البتہ یہ بات الگ تھی کہ وہ دمے کو اک ایسے کینسر کے زاویہ نگاہ سے دیکھتے رہے جو اندر ہی اندر جسم کو کھوکھلا کر دیا کرتا ہے۔لیکن پھر بھی وہ ہمیشہ جسم کے زوال کی فکر کی بجائے روح کی نجات کے طلبگار رہے۔ان کے خیال میں:

''جسم ایک چھوٹا سا گاؤں بھی ہے۔جسم برفانی چوٹی بھی ہے اور جوالا مکھی بھی۔ پرسکون جھیل بھی اور پرشور ندی بھی۔ سمندر جوار بھاٹا بھی ہے اور بگولے اُڑاتا ریگستان بھی۔جسم جسم بھی ہے اور نہیں بھی''[۴۶]

گھریلو تکلیف دہ حالات اور جسمانی مرض کے قرض کا سود انھوں نے تخلیقی عمل کا فرض پورا کرتے ہوئے نبھایا۔ چونکہ کتاب ہی نے انھیں سب کچھ دیا تھا اس لیے وہ اکثر کتاب ہی کو ابدیت کا وسیلہ قرار دیتے ہوئے کہا کرتے تھے کہ کتاب انسانی تہذیبی ارتقا کا ناگزیر حصہ ہے اس کے دنیا سے مفقود ہوجانے کا مطلب انسان کے وجود بلکہ انسانی تاریخ کے تلف ہونے کے مترادف ہے۔دیویندر اسّر اپنی آخری عمر میں کتاب ہی کے ہوکر ہمہ وقت مطالعے اور تخلیقی عمل میں ہی سرگرداں رہنے لگے۔کثرتِ مطالعہ کے باعث تھکن سے چور بستر پر دراز بظاہر بند آنکھوں سے عالم تخیل میں، خیالات کے گھوڑے پر سوار، افکار کے قیمتی موتی سمیٹ کر لاتے اور پھر انھیں صفحہ قرطاس پر بکھیرتے ہوئے اپنی تخلیقات کی فہرست طویل سے طویل تر کرتے چلے گئے۔ایک موقع پر منموہن چڈھا ان کی درازی عمر کی دعا کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''کتاب کی ابدیت کی تمنا کرنے والے یہ مصنف بہت سی کتابوں کے خالق ہیں۔ دیویندر جی کی اب تک ساٹھ کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں۔ وہ ۸۰ کی عمر پار کر چکے ہیں۔ اس نیک خواہشات کے ساتھ کہ وہ سو برس پوری کریں اور سو کتابوں کی تعداد پار کریں.....''[۴۷]

۱.۴۔ شخصیت وافکار:

دیویندر اسّر ایک متاثر کن شخصیت کے مالک تھے۔ اوسط قد، خوبرو چہرہ، گوری، اٹھی ہوئی پیشانی، نیلے ہونٹوں پر سجی مسکراہٹ اور ملنے والے کے دل کو متاثر کرنے والی چمکتی آنکھیں، پہلی بار کا ملاقاتی ان کی علم وآگہی سے لبریز گفتگو کی تہہ تک پہنچ ہی نہیں پاتا تھا۔ یہی کچھ ہریش نول کے ساتھ بھی ان سے پہلی ملاقات میں پیش آیا اور ملاقات کرنے کے بعد وہ ان کی شخصیت وگفتگو سے اس قدر متاثر ہوئے کہ گھر جا کر دیویندر اسّر سے پہلی ملاقات کے بارے میں اپنے جذبات رقم کرتے ہوئے لکھا کہ: ''تم فدائے لکھنؤ۔ ہم فدائے دیویندر اسّر۔''[۴۸] دیویندر اسّر کی شخصیت پر کچھ کہنے سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ہمعصر ناقدین کے تبصروں کے پسِ منظر میں دیویندر اسّر کی شخصیت کے اُبھر کر سامنے آنے والے خاکے پر بھی نگاہ ڈال لی جائے:

''...وہ سپنوں کی پرچھائیوں کے پیچھے بھاگنے والے، اپنے کرداروں کو کتھا کے بیچوں بیچ غائب کر دینے والے اندھیروں، حصاروں، اشاروں، غیر معمولی افعال، ان گنت سمتوں، تجریدی جہتوں، روحانی پروازوں، آزاد خیالی کے ہر احساس کو، پرندوں، بادلوں، خوشبوؤں تک کو پکڑ لینے کا حوصلہ رکھنے والے شخص/ادیب ہیں... خوشبو ان کا مطلوبہ استعارہ ہے۔ اُچیاں کنداں ڈک نہ سکّن، پھلاں دی خوشبو۔ اس میں خوشبو کے ساتھ خواب 'سوپن' لفظ کو جوڑ دینا ہوگا۔ پھر سے کہنا ہوگا کہ یہ ایک بہت رومانٹک کی امیج ہے اور اس امیج کو لے کر نہ تو وہ معذرت خواہ ہیں، نہ پریشان بلکہ غیر متاثر ڈھنگ سے ادھ بُنی مسکراہٹ سے اپنے ساتھ ایسا ہی ہونے دینے کی خواہش کو ہمیشہ منظوری دے رہے ہوتے ہیں۔''[۴۹]

ہجرت کے کرب سہنے اور پیدائشی وطن کو خیر باد کہنے کے بعد نئے وطن میں اپنی جڑیں مضبوط کرنے کا دشوار تر مرحلہ طے کرنا ہر اک کے بس کی بات نہیں ہوتی اور خاص طور پر ایک ادیب کے لیے اک نئے منظر نامے پر اپنے افکار وخیالات، از سرِ نو مرتب کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ یہ سب اسی وقت ہی ممکن ہوسکتا ہے جب جڑوں سے ٹوٹ کر بکھر جانے والے جلاوطن شخص کے من میں فطری وسعتِ نظر پہلے سے موجود ہو۔ فطرت کے اسی وژن کے بل بوتے پر ہی دیویندر اسّر اس دشوار تر گھاٹی کو سر کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں جس کے پیچھے، یقیناً دیویندر اسّر کی وسعتِ تخلیق کی نئی اور الگ سی دنیا بسانے کا جذبہ کارفرما تھا۔ اس سلسلے میں دیویندر اسّر کا اپنا بیان ہے:

''میں جب لکھتا ہوں تو سب کچھ کھلا رکھتا ہوں۔ یہ ایک طرح سے انسان کی خاموشی اور تنہائی میں داخل ہوتا ہے۔ اس دنیا میں جہاں انوسنس' (معصومیت) غائب ہورہی ہے، جہاں زبان پرت در پرت اپنی قوت کھو رہی ہے اور بات اشاروں، علامتوں، استعاروں، لمس اور نگاہ سے کی جا سکتی ہے، میں اپنے کرداروں کو نہ کوئی ہدایت دیتا ہوں نہ کوئی ذہنی نقشہ... بس

اتنا چاہتا ہوں، قاری جس راستے سے کہانی میں داخل ہوا ہے وہ کہانی کے خاتمے پر کسی دوسرے راستے سے جانے کی سوچے۔''۵۰؎

اسی طرح ایک مرتبہ انسان، انسانیت کے اصل معنی اور ادب سے انسانی تعلق جوڑتے ہوئے دیویندر اسّر نے کہا تھا:

''انسان ہونے کے معنی کیا ہیں؟ یہ ادب فن اور فلسفے کا اہم مسئلہ رہا ہے۔ اس کی مختلف تاویلیں پیش کی جاتی رہی ہیں... موجودہ دور میں انسانیت پر بھی سوالیہ نشان لگایا جا رہا ہے۔ کیا انسان کی اصل یا ازلی فطرت ہے؟ کیا وہ فرشتہ سیرت ہے یا شیطان خصلت یا یہ دونوں عناصر اس میں شامل ہیں؟ کب کونسا عنصر غالب آجاتا ہے یہ کہنا مشکل ہے لیکن انسانیت ہمیشہ ایک امکان ہی رہے گی۔ ایک آدرش جو تشنۂ تکمیل رہے گا۔ مگر اس کے حصول کی جدوجہد جاری رہے گی خیر وشر کی رزم گاہ میں کون کس وقت ظفریاب ہوتا ہے یا شکستہ ہوتا ہے۔ ادب اس کی توعکاسی کر رہا ہے۔ تلاش کا سفر جاری رہے گا۔ ثمر یابی شاید ممکن نہیں۔''۵۱؎

دیویندر اسّر کی متذکرہ شخصیت کی تعمیر میں؛ ابتدائی تعلیم اور تقسیم سے قبل اعلیٰ تعلیم (۱۹۴۷ء) کے حصول کے دوران شخصیت سازی میں گورنمنٹ کالج کیمبل پور کے اساتذہ کا اہم کردار رہا۔ پھر (۱۹۴۹ء) میں ایم اے معاشیات الہ آباد یونی ورسٹی اور (۱۹۵۳ء) میں بی ایڈ، دلی یونی ورسٹی نے دورانِ تعلیم افکار کو جلا بخشی اور پھر (۱۹۷۴ء) میں کارنیل یونی ورسٹی (امریکہ) سے کمیونی کیشن آرٹس کی تعلیم تو ان کے افکار و خیالات میں واضح تغیّر وتبدل کا سبب بن گئی۔ دیویندر اسّر کے خیالات ونظریات کے تغیّر کی داستان سریش سیٹھ یوں بیان کر رہے ہیں:

''یہ کہانی ایک ایسے ادیب کی کہانی ہے جس نے اپنی زندگی میں اپنے پالتو پرندوں کے پروں کو ایک ایک کر کے ٹوٹتے ہوئے دیکھا...وہ اپنے قلم سے بغاوت کا ایک نیا آکاش تخلیق کرنا چاہتا تھا۔ اسے مارکس بہت اچھا لگتا تھا....نہ جانے کتنے دنوں تک وہ اس لکیر کے ساتھ دوڑتا رہا۔ اور پھر جب اس کی آنکھ کھلی تو اس نے پایا کہ انقلاب کے نام پر اس کے پاس صرف نعروں کا جمگھٹ تھا۔ لوگ 'نئی دنیا' کی تخلیق کی بات کر کے صرف اپنے گلے میں ایک اور میڈل پہن لیتے ہیں اور پارٹی لائن نے انھیں قریب قریب ایک روبوٹ بنا دیا تھا۔''۵۲؎

نوجوانی کے دور میں دیویندر اسّر ترقی پسند تحریک کے سرگرم ادیب اور نظریاتی کارکن ہونے کے سبب خفیہ پولیس کا ٹارگٹ بھی رہے اور قید و بند کی صعوبتیں بھی برداشت کیں۔ جوانی میں ذہنی پختگی آجانے اور نئے رجحانات کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک مغربی دانشور کا قول ان کے ذہن میں نقش سا ہو کر رہ گیا:

''جو شخص نوجوانی میں سوشلسٹ خیالات سے متاثر ہو کر کمزور طبقوں کے لیے ہمدردی محسوس نہیں کرتا یہ سمجھیں کہ اس کے اندر دل نہیں ہے۔ اور جو شخص جوانی کے بعد اپنے سوشلسٹ افکار پر نظرِ ثانی نہیں کرتا، اس کا دماغ نہیں ہے۔''۵۳؎

یوں جدید ادبی نظریات کے مطالعے کے سبب وہ ایک صاحبِ دماغ ادیب بن کر سامنے آتے ہیں جس کے بعد

ان کے ہاں ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں کے اثرات کا امتزاج سمٹ کر آ جاتا ہے۔ اس پسِ منظر کی واضح مثالیں ان کے افسانوی مجموعے 'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے' اور ناولٹ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں ملتی ہیں۔ دیویندر اسّر چار زبانوں؛ اردو، ہندی، انگریزی اور پنجابی میں لکھتے رہے ہیں جو ان کی تخلیقات میں افکار کی گہرائی اور گیرائی کا سبب بھی ہے۔ چاروں زبانوں کے ورثے کا یکجا ہونا برّصغیر کے بہت کم ادیبوں کے ہاں ملتا ہے۔ جگدیش چتر ویدی کے خیال میں:

''دیویندر اسّر کی تخلیقات سے گزرنا ایک ایسا تجربہ ہے جو ہندی کے زیادہ تر تخلیق کاروں کی تخلیقات سے میسّر نہیں ہوتا۔ ان کی تخلیقی دنیا ایک ممتاز دانشور کی تخلیقی دنیا ہے۔ وہ کہانی نویس ہونے کے ساتھ ساتھ ایک جدید مفکرّ اور حساس شاعر کا دل بھی رکھتے ہیں۔ انگریزی، اردو، اور ہندی پر ان کا حق ہے اور پنجابی تو ان کی مادری زبان ہے۔ ان زبانوں سے ان کا تعلق گہرا ہے وہ اپنی تخلیقی قوت کے تمام سرچشمے ان ہی زبانوں سے حاصل کرتے ہیں۔ ایسے تخلیق کار کی داستانِ زندگی سے ملاقات کرنا یقیناً ہی زندہ تجربہ ہے۔'' ۵۴

پاک و ہند کے خمیر سے تعلق کے ناطے دیویندر اسّر کو پنجابی ہندی اور اردو پر مکمل عبور حاصل تھا۔ دونوں ملکوں کے ادبی معیار کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے ایک مرتبہ انھوں نے کہا تھا:

''دونوں ممالک میں ادبی معیار بہت بلند ہے۔ دیانت کا مسئلہ ادیب کی ذات سے ہے اور امانت کا ثقافت سے۔ مستقبل کے بارے میں کیا کہا جا سکتا ہے؟ ہمارے اسکولوں کالجوں اور جامعات میں ہزاروں طلبہ ادب پڑھتے ہیں اور اساتذہ پڑھاتے ہیں۔ آئے دن سیمینار ہوتے ہیں۔ کتابوں کی رونمائی ہوتی ہے۔ تقاریر ہوتی ہیں۔ سپاسنامے پیش کیے جاتے ہیں۔ اعزازات کی بھی کمی نہیں۔ پھر بھی ادیب اور ذوق کے زوال پر گریہ وزاری جاری ہے... ثقافت اور سوچ کو سیاست زدگی کا شکار ہونے سے بچایا جائے۔ معاشرت کے بدلتے چہرے کو پہچانا جائے اور ایک متوازی فکر کو ترویج دی جائے۔''
۵۵

دیویندر اسّر اپنی ادبی زندگی تین ادوار میں تقسیم کرتے ہوئے کالج کے زمانے میں ادب سے اپنی شروعاتی کشش کو پہلا دور گردانتے ہیں جب ان کے دل میں خواہش مچل رہی ہوتی کہ ان کا لکھا ہوا بس کسی طرح سے کہیں بھی چھپ جائے۔ ان کے خیال میں دوسرا ادبی دور وہ تھا جب ان کی خواہش ہوتی کہ وقت کے نامور ادیبوں کے ساتھ مشہور اور معیاری رسائل و جرائد میں ان کی ادبی کاوش اشاعت پذیر ہو جائے جبکہ تیسرا اور آخری دور وہ دور تھا جب وہ محض اپنے فکری مضامین کی تخلیق و اشاعت کو ہی اہمیت دینے لگے۔ اس زمرے میں آر کے پالیوال کو دیئے گئے انٹرویو میں وہ کہتے ہیں:

''میرے لکھنے کے تین مرحلے مان سکتے ہیں۔ پہلا شروعاتی دور جب صرف یہ خواہش ہوتی تھی کہ میرا لکھا ہوا بھی کہیں چھپ جائے۔ پھر دوسرا دور وہ تھا جب دوسرے بڑے ادیبوں کے ساتھ اچھے رسائل میں تخلیق چھپنے کی کوشش ہوتی... اور بعد میں میری فکری تحریریں... جسے تیسرا مرحلہ کہہ سکتے ہیں۔'' ۵۶

جہاں تک ادبی حوالے سے ان کی ذاتی پسند و ناپسند کا تعلق ہے تو دیویندر اسّر پہلے پہل تو کمیونزم نظریات کے معتقد ہونے کے سبب انقلابی ادب کے بہت دلدادہ تھے مگر بعد میں ان کے نظریات میں تبدیلی رونما ہونے سے، ان کی ادب سے متعلق پسند و ناپسند میں بھی نمایاں تبدیلی رونما ہوگئی۔ نظریات کی تبدیلی کے اس پسِ منظر کے بارے میں عمران عراقی کہتے ہیں:

''ترقی پسندیت نے فرد کو جماعت کا حصہ بنایا لیکن اپنی ذات اور انفرادیت سے بیگانہ کر دیا تھا۔ اسّر صاحب کا معاملہ مختلف تھا۔ انھوں نے خود کو جماعت کا اہم ترین حصہ تو بنایا لیکن خود کو ذات سے اکھاڑ پھینکنے کی جرأت نہ کر سکے بلکہ اپنی ذات اور روح کے سکون کے لیے کہیں آشیانے تلاش کیے تو کہیں گھروندا بنانے کی کوشش کی۔'' ۵۷؎

اس تبدیلی کے بعد انھیں رومانس پر مبنی ادب زیادہ پسند آنے لگا۔ غیر ملکی کتب میں تالستائی کی 'اینا کرنینا' دوستو ویسکی کی 'بروکر وموزیؤ'، شیخوف کی 'گریف' اور 'میلان کندیرا کی 'مارٹیلٹی' وغیرہ جب کہ ہندی ادب میں جے نندرا، نرمل ورما اور اگئیے کا ناول 'شیکھر ایک جیونی' بہت پسند تھا۔ اسی طرح اردو ادیبوں میں سے اردو کے پانچوں بڑے ستون؛ سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، کرشن چندر اور عصمت چغتائی ان کے دل کے بہت قریب ہو گئے۔ دیویندر اسّر کی مغربی ادب میں دلچسپی کے بارے میں جگدیش چترویدی کا کہنا ہے:

''...کبھی ہاتھ میں کافکا کی ڈائری ہوتی تو کبھی سارتر کے ناول اور کبھی کامیو کی خودنوشت۔ مغربی مفکروں میں ان کی گہری دلچسپی تھی اور کافکا کہیں گہرے ان کے دل سے جڑے ہوئے تھے....وہ مجھے برٹرینڈ رسل سے لے کر بیٹنِک شعرا تک کی نئی نئی تخلیقات کی جانکاری دیتے تھے۔ ہم لوگ ڈھونڈ ڈھونڈ ڈھونڈ کر نطشے، کرکے گارڈ اور بیٹ شعرا کی تخلیقات پڑھتے رہتے تھے۔ مجھے ابھی بھی یاد ہے کہ 'کیس بک آف دی بیٹس' مجموعہ جب میں امریکن لائبریری سے بہت کوشش کے بعد لانے میں کامیاب ہوا تھا تو دیویندر اسّر اور شیام پرمار، نے بھی اسے پڑھا تھا۔'' ۵۸؎

اسی طرح رومانیت کی تشریح بیان کرتے ہوئے دیویندر اسّر کہتے ہیں:

''...کوئی بھی شخص رومانی مزاج کے بغیر خواب نہیں دیکھ سکتا۔ نہ ماضی کی یادوں میں کھو سکتا ہے اور نہ ہی مستقبل میں خوشبو لے کر داخل ہو سکتا ہے۔ یہ رومانی مزاج ہے کیا؟ چیزوں سے پرے اور پار دیکھنا.. یہ مسئلہ مزاج کا ہے.. حسن کا، اقدار کا ہے۔ دنیا کی ہر بڑی تبدیلی سپنے سے شروع ہوتی ہے۔ جو سپنے نہیں دیکھتے ان کے پاس یادیں بھی نہیں ہیں، صرف حقیقت ہے۔ وہ نہ یادوں کو کھو سکتا ہے نہ مستقبل میں خوشبو لے کر داخل ہو سکتا ہے۔ یاد اور سپنے کے بیچ جو وقفہ (اسپیس) رہ جاتا ہے تخلیق کا بیج اس میں جنم لیتا ہے اور اس طرح حال کو ماضی سے اور ماضی کو مستقبل سے جوڑ دیتا ہے۔'' ۵۹؎

دیویندر اسّر ادب کی آڑ میں سیاسی مقاصد کے حصول کے سخت خلاف تھے۔ ان کے خیال میں ادب کا یہ منفی استعمال ادب کی اہمیت و طاقت کو مفلوج کر کے رکھ دیتا ہے اس لیے ادب کے جمالیاتی و تجرباتی پہلوؤں سے استفادہ حاصل کرتے ہوئے اسے زندگی کے مخفی رازوں سے پردہ اٹھانے کے لیے استعمال کرنا چاہیے تا کہ انسانیت کے لیے کا ایک نیا

لینڈ سکیپ معرضِ وجود میں آسکے۔ دیویندر اسّر ادب اور سماج کے آپس میں گہرے رشتے کے قائل ضرور تھے مگر ان کے خیال میں ادب اور سماج کا یہ رشتہ منفی سوچوں کا ہرگز متحمل نہیں ہوسکتا۔ ان کے ہاں ادب سماج میں انقلاب لانے کا ذریعہ نہیں تھا بلکہ سماجی انقلاب تو پیغمبروں اور مسیحاؤں کا فریضہ ہوا کرتا ہے یا پھر یہ کام ہٹلر، سٹالن، ماؤزے تنگ، تاناشاہ، راجہ رام موہن رائے، ودیکانند اور مہاتما گاندھی جیسے لیڈر ہی بخوبی سرانجام دے سکتے ہیں وہ اس لیے کہ سماجی تبدیلی؛ نئی سوچ اور نئی فکر کی مرہونِ منت ہوا کرتی ہے۔ ادیب تو ان نئی سوچوں یا افکار کو اپنے تخلیقی کرداروں کی وساطت سے نہایت دقیق اور بالواسطہ طور پر ہی پیش کرسکتا ہے۔ بالفاظِ دیگر تخلیق کا فریضہ ہے کہ وہ اپنے قارئین کو اس کی جانی پہچانی دنیا سے پرے لے جاکر اسے نئی دنیا کچھ اس طرح سے محسوس کرائے کہ قاری کو اس بات کا پختہ یقین ہو جائے کہ وہ ایسی الگ دنیا میں نکل آیا ہے جسے وہ نہ تو پہلے سے جانتا تھا اور نہ ہی اس نے پہلے کبھی ایسا منظر محسوس بھی کیا تھا۔

ناول نگاری سے اپنی عدم رغبت کے حوالے سے دیویندر اسّر ، راجی سیٹھ کو دیے گئے انٹرویو میں تسلیم کرتے ہیں کہ ناول نگاری کے لیے جس عمیق تجزیاتی مطالعے کی ضرورت ہوا کرتی ہے، ان کے ہاں اس کا فقدان پایا جاتا ہے۔ چونکہ نہ تو انہیں اتنے سارے چہرے یاد رہتے ہیں اور نہ ہی مقامات اور واقعات۔ اس حقیقت کا سب سے بڑا ثبوت یہی ہے کہ جب بقول ان کے، پچاس سالہ زندگی کی جدوجہد سے متعلق داستان رقم کرنے کی ٹھان بھی لیتے ہیں تو محض ۸۸ رصفحات پر پہنچتے تک ہی بات ختم ہو جاتی ہے۔ دیویندر اسّر واشگاف الفاظ میں بلا جھجھک اعتراف کرتے ہیں کہ انھیں ناول لکھنا نہیں آتا۔ چونکہ وہ اپنے کرداروں کے ساتھ لمبا سفر طے ہی نہیں کر پاتے اس لیے انھوں نے کبھی ناول لکھنے کی طرف دھیان بھی نہیں دیا۔

عام طور پر مغربی طرزِ زندگی اور جدید طرزِ فکر کی ہمارے یہاں بڑی آؤ بھگت ہوا کرتی ہے۔ لیکن دیویندر اسّر کے ساتھ معاملہ کچھ الٹ ہی پیش آیا۔ وہ امریکہ میں ویتنام کی جاری جنگ کے خلاف مظاہروں سے لے کر میڈیا اور کمپیوٹر کی دنیا، نئے کمیونیکیشن نظام اور جدید سائنسی آلات وغیرہ سے متعارف ہونے کے ساتھ ساتھ جارج آرویل کے ناول '۱۹۸۴ء' اور ٹافلر کی 'فیوچر شاک' کے مطالعے کے بعد پریشان تو تھے ہی مگر یہاں کے عوامی راہنماؤں کی قدیم سیاسی چالوں، دولت و ہوس میں جکڑی عوام کی سسکیوں اور آہوں کے علاوہ ادیبوں کی گروہ بندی اور مفادات کی جنگ کے ہاتھوں ان کی نیندیں ہی اُڑ گئیں تھیں۔ چنانچہ انھوں نے واپس آکر ادب کا قبلہ درست کرنے کی ٹھانی مگر یہاں کی دنیا تو بیرونی ترقی اور نئے افکار سے بالکل ہی بے خبر تھی۔ اس پر طرّہ یہ کہ یہاں کا ادیب پہلے ہی کی طرح جمود کا قائل تھا جسے جدید زمانے کے نئے افکار سے کچھ لینا دینا ہی نہیں تھا۔ چنانچہ دیویندر اسّر شروع شروع میں بھینس کے آگے بین تو بجاتے رہے لیکن آخر کار کسی قسم کا کوئی ریسپانس نہ ملنے پر ادبی گروہوں سے کنارہ کش ہو کر اپنی نئی کتاب 'ادب کی آبرو' لکھنے میں مگن ہو گئے۔ یہاں کے ادبی ماحول کی عدم دلچسپی سے بھی اک بڑا صدمہ انھیں یکسر بدلے گھریلو ماحول کی وجہ سے بھی اٹھانا پڑا۔ وہ تنکا تنکا جوڑ کر اپنے ہاتھوں سے بنائے گئے آشیانے میں بھی اجنبی بن کر رہنے لگے۔ مگر اپنی زندگی کے تلخ تجربات اور دکھی صورتحال کا انھوں نے کبھی

دوستوں تک سے بھی ذکر نہیں کیا۔اس سلسلے میں سریش سیٹھ کہتے ہیں:

''....یہ لوگ برسوں سے ان کی مسکراہٹ کی ہتیا کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔سوچتا ہوں اس بار ملوں گا تو انہیں نجانے کتنا اداس پاؤں گا۔لیکن ہر بار ملنے پر پاتا ہوں کہ یہ مسکراہٹ ابھی بھی زندہ ہے...اس بار ملے تو ان کی آنکھوں نے نہیں بلکہ خود انھوں نے کہا...'یہ سائنسی ترقی یہ کمپیوٹر اور سپیس ایج؛اب مجھے ڈراؤنے نہیں لگتے۔میں جان گیا ہوں کہ سب سے بڑا ہے آدمی۔ایک آدمی جب صحیح معنی میں انسان بن کر لوٹتا ہے تو یہ سائنس اس پر حاوی نہیں ہوتی؛اس کی دوست بن جاتی ہے۔یاد رکھو!یہ انسان جب لوٹتا ہے تو اپنے آس پاس خوشبو بکھیرتے ہوئے لوٹتا ہے۔میں تو اس آدمی کے لوٹنے کی ہی کہانیاں لکھ رہا ہوں۔''۶۰

ایک عام انسان کی طرح دکھائی دینے والے دیویندر اسّر ، ایک عام آدمی ہرگز نہیں تھے۔وہ دنیا بھر کے علمی سرچشموں،علمی تحاریک اور علمی اصولوں سے جڑی تلاش وجستجو میں مگن شخصیت کے روپ میں ابھر کر سامنے آئے تھے۔بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب رہے گا کہ وہ تو ہمہ وقت اپنے آپ کو،اپنے آپ ہی میں تلاش کرنے کی جستجو میں مگن دکھائی دیے۔وہ جتنا نظر آتے تھے ہرگز وہ اتنے نہیں تھے بلکہ بظاہر نظر آنے والے دیویندر اسّر اپنے ظاہر سے زیادہ اپنے باطن میں کہیں مخفی رہا کرتے تھے وہ ثابت قدم اور باہمت الوالعزم شخصیت کے مالک تھے۔نریندر موہن کے خیال میں:

''جھکنا اور تننا،ڈرنا اور ڈرانا یہ سب اس کے مزاج میں نہیں ہے۔وہ نہ تو کسی سے ڈرتا ہے اور نہ تنتا ہے،مگر کوئی اسے ڈرائے یا اس کے سامنے تنے،، یہ اسے برداشت نہیں ہے۔وہ اس سے براہ راست ٹکرائے یا نہ ٹکرائے،اپنی ایک الگ اور گہری لکیر کچھ اس طرح کھینچتا ہے کہ تنا ہوا لکیر لانگھنے کی ہمت نہ کر سکے اور لڑکھڑا کر گر پڑے۔دوسرے پالے میں پہلوانوں اور مہابلیوں کو کھڑا دیکھ پالا بدلنے کی سوچنے والا یہ شخص نہیں ہے۔اس معنی میں آپ اسے ایگوئسٹ (Egoist) کہہ سکتے ہیں۔مجھے لگتا ہے کہ کسی بھی ادیب کے لیے تخلیق کے اپنے ٹھکانے پر ڈٹے رہنے کے لیے یہ مادہ ضروری ہے۔''۶۱

دیویندر اسّر کی پسندیدہ تراکیب واصطلاحات میں قاری کو'وِدروہ'بغاوت،'سنگھرش'جدوجہد،'پریورتن'تبدیلی، اور'مکتی'نجات جیسی اصطلاحات بکثرت ملتی ہیں۔یہ نکتہ بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ دیویندر اسّر نام نہاد تہذیبی،سائنسی اور تکنیکی اصطلاحات کے ساتھ ساتھ ہر قسم کے ان فلسفیانہ روّیوں سے بھی انکاری ہیں جو انسانیت کی تذلیل کرنے والے اور ایسے بشریت کش ہوں جو ہمہ وقت انسانی نفسیات کو خوفزدہ کرنے پر عمل پیرا ہوں۔لیکن اس سے یہ ہرگز مناسب دکھائی نہیں دیتا کہ ہم کھلم کھلا ان پر خواب پرستی اور قدیم اخلاقی ترویج اور بازیافتگی اور قدامت پرستی کی ہم نوائی کا ٹھپہ لگادیں۔عتیق اللہ کے مطابق:

''وہ(دیویندر اسّر)انسان پرست ہیں مگر یہ انسان پرستی مادہ پرستی قطعی نہیں ہے...بیسویں صدی سے قبل ہی ڈارون کے بعد بلند کوش رومانی اور روحانی آدرشوں کی بیخ کنی شروع ہو جاتی ہے مگر بیسویں صدی کا آغاز ایک کے بعد ایک روایت،

قدر، عقیدے اور خواب کی موت کے اعلان سے ہوتا ہے۔ سب سے پہلی ضرب خدا اور اس کے تصوّر ہی پر پڑتی ہے۔ پھر انسان ان کی زد میں آتا ہے۔ پھر ادب کی موت کا اعلان کیا جاتا ہے... دیویندر اسّر اس صورتحال میں پیدا ہونے والی بسیط نا آہنگیوں میں ایک ہم آہنگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ کسی مناسب انسان نواز نظریے کی عدم موجودگی میں انہیں ایک ایسی وحدت کی جستجو ہے جس میں تمام تضادات اور ان کی کثرت ایک دوسرے میں حل ہو جائے۔ حل کی یہ جستجو انھیں تہذیب کے مطالعے کی طرف لے جاتی ہے۔'' ۶۲؎

اسی تناظر میں عتیق اللہ نے یہاں ایک اہم نکتے کی نشاندہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ 'دیویندر اسّر کے افکار میں پائی جانے والی پیچیدگیوں کی اس روش کے سبب کچھ اہم سوالات بھی اٹھائے جا رہے ہیں اور یہ طے کرنا مشکل ہوتا جا رہا ہے کہ ان سوالات کے آخر جوابات کیا ہو سکتے ہیں۔ ان متفرق خیالات وافکار کے بعد تو جیسے سوالات کا اک ایسا سلسلہ چل نکلا ہے کہ اس موافقت اور مخالفت میں بہت کچھ کہا جانے لگا ہے۔ دیویندر اسّر کے اپنے ہی اٹھائے گئے نکات کی ابھی تشریح مکمل ہوتی ہی نہیں کہ ساتھ ہی کوئی دوسرا مسئلہ سر اٹھالیتا ہے۔ یوں اس گھمبیر تا صورتحال اور استدلال پر استدلال بحث کو اصل مرکزیت سے دور لے جاتے ہیں جس کے نتیجے میں دیویندر اسّر کے کثرتِ مطالعہ کی خوبی اک خامی کی صورت اختیار کرتے ہوئے موضوع کی مرکزیت پر ان کی گرفت ڈھیلی کر دیتی ہے۔ جس کا واحد حل یہی نظر آتا ہے کہ وہ اپنے افکار میں پائی جانے والی پیچیدگیوں اور علمی باخبری کو، جو آج کل ان کی ایک کمزوری بنتی جا رہی ہے اس پر قابو پالیں'۔ لیکن اس کے ردّعمل میں دیویندر اسّر کا کہنا ہے:

''انسانی دماغ کا کام ہے کہ وہ خیال اور حسیّت کا گہرا مطالعہ کرے، فلسفیانہ طور پر غور کرے، بصیرت عطا کرے، تصوّر کی اڑان بھرے اور حقیقت کی دوبارہ تخلیق کرے، جمالیات کی تخلیق کرے، اپنے اردگرد کی دنیا سے حسیّت اور اُمنگ حاصل کرے، اور حقیقت کی دوبارہ تخلیق کرے۔ جس کا انسان کے دماغ کے باہر کوئی وجود نہیں۔ جب ہم کمپیوٹر، فنی تخلیق یا کمپیوٹر شاعری کی بات کرتے ہیں تو ہمیں یہ بات یاد رکھنا ہوگی کہ خود انسان ہی کمپیوٹر پروگرامنگ اور بلیو پرنٹ کا تصوّر تعمیر کرتا ہے۔'' ۶۳؎

دیویندر اسّر مغربی افکار اور جدید ادبی میلانات کے پسِ منظر میں ابھرنے والی ادبی تحریکات کے گہرے مطالعے، تنقیدی ذہانت، علمی فکری اور فلسفیانہ دانش مندی کو بروئے کار لاتے ہوئے ادبی میدن میں ترقی کی منازل کرتے رہے اور قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں ضرور کامیاب ہوئے مگر اپنے افکار صفحۂ قرطاس کی زینت بناتے وقت مشرقی تاریخ وتہذیب اور یہاں کی اخلاقی اقدار سے صرفِ نظر نہیں برتا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ تقلیدِ مغرب کی بجائے انھوں نے ہمیشہ مغربی نظریات کا موازنہ یہاں کے ماحول اور معاشرت سے ضرور کیا۔ اپنے اس امتیازی وصف کے نتیجے میں ہی اپنے ہم عصروں میں وہ نمایاں اور انفرادی مقام حاصل کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔ مختلف زبانوں کے ادبی مطالعے نے نہ صرف ان کے مشاہدے اور فکر کو جلا بخشی؛ بلکہ ساتھ ہی انھیں نیا لہجہ، خاص تکنیک اور جداگانہ تخلیقی عمل کا ایسا پیمانہ بھی ہاتھ آ گیا

جس کے ذریعے وہ بہتر انداز سے زندگی کے درپیش مسائل کو الگ جداگانہ زاویے سے دیکھتے ہوئے ان کا مناسب حل اپنی تحریروں کے ذریعے پیش کرنے لگے۔ دیویندر اسّر کی تحریروں میں پیش کیے گئے موضوعات کا بنیادی محور وہ احساسات ہیں جن سے روح کو سکون ملتا ہے۔نتائج تک رسائی کے لیے دیویندر اسّر جس مخمصے سے گزرتے ہیں اس کے بارے میں عمران عراقی کا کہنا ہے:

''دراصل دیویندر اسّر کے یہاں ایک طرف روح کے سکون یا نجات کا مسئلہ ہے تو دوسری طرف انسان کے مآخذ کی تلاش ہے۔ان کا مکمل افسانوی سفر اسی ایک لفظ کی تلاش میں تشکیل پاتا ہے...ان کہانیوں میں جو ایک چیز مشترک ہے وہ انسان کا اندرونی کرب، اس کی ناآسودگی، نامساعد حالات کی عکاسی اور ماضی پرستی ہے، جن کے تعلق سے کہا جائے کہ ان چیزوں کا یک رخا پن ایک عام قاری کو اکتاہٹ کے سوا اور کیا دے سکتا ہے، لیکن ان باتوں سے کسے انکار ہو سکتا ہے کہ زندگی فقط خوش گمانی، شادمانی اور کامرانی کا نام نہیں...''۶۴؎

۱.۵۔وفات:

دیویندر اسّر تمام عمر بھر ملکوں ملکوں اور شہر در شہر مسلسل ہجرتوں سے گذرنے کے ساتھ ساتھ اپنی داخلی ہجرتوں کے کربناک دکھ درد اور عذاب جھیلتے رہے۔ پاکستان میں انھیں بچپن ہی میں ماں کی جدائی کا گہرا صدمہ برداشت کرنے کے بعد دہلی میں بیوی سے بھی مستقل جدائی کا صدمہ درپیش آ گیا۔میاں بیوی کی آپس میں علیحدگی دیویندر اسّر کے لیے ماں سے جدائی کے بعد ان کے داخلی کرب کی دوسری مثال ہے۔اولاد کی جانب سے بھی عدم توجہ، بیوفائی اور کسی کام نہ آنا بھی داخلی کرب کی ایسی کربناک ٹیسیں تھیں، جن سے وہ ٹوٹ کر رہ گئے کیونکہ انھیں اپنی زندگی کے آخری ایام نہایت ہی کسمپرسی کے عالم میں بِتانے پڑے تھے۔لیکن ان تمام تر تلخ تجربات کے باوجود وہ آخری دم تک اپنوں کے لگائے ہوئے پرانے زخموں اور عشق کے صلے میں ملنے والے دکھ اور صدمات بھلانے کی بجائے ان زخموں کو یاد کرتے ہوئے لذت و سکون محسوس کرتے رہے لیکن پھر بھی وہ ہمیشہ خاموش لب ہی رہے۔اور ہمیشہ سرِ محفل ان دکھوں کی زبانی تشہیر سے اس قدر اجتناب برتا کہ اس دارِ فانی سے بھی خاموشی سے کچھ یوں کوچ کیا کہ دوست و آشنا تو رہے اک طرف، اپنے کسی خونی قرابت دار تک کو بھنک تک بھی نہ پڑنے دی۔ بقول نند کشور وکرم:

''طلاق کے بعد ان کی مطلقہ بیوی تو کہیں اور رہنے چلی گئیں مگر دونوں بیٹے وہیں رہنے لگے جو ہر وقت آنے جانے والے پر نظر رکھتے تھے۔اور جب میں ۲۰ ربیس نومبر کو اسّر صاحب کی عیادت کے لیے گیا تو پتہ چلا کہ پندرہ بیس دن پیشتر وہ اس دنیا سے رخصت ہو چکے ہیں اور ان کی اکلوتی بہن اور کسی قریبی رشتہ دار تک کو بھی مطلع نہیں کیا گیا...''۶۵؎

دیویندر اسّر چونکہ اپنی عمر کے آخری حصے میں کتابوں ہی کی صحبت میں گوشہ نشینی کی عمر گزار رہے تھے۔بیٹوں کے ہر ملنے والے سے انتہائی گستاخانہ رویےّ کے باعث دیویندر کے دوستوں نے بھی جانا کم کر دیا تھا۔اس لیے کسی کو کانوں کان خبر نہ ہو پائی کہ ان کی موت کیونکر واقع ہوئی۔دیویندر اسّر کے اس آخری خاموش سفر کے بارے میں نند کشور وکرم کے جذبات

سے مغلوب اس اظہاریے سے ہر کوئی متفق دکھائی دیتا ہے:

''کیا کہوں کیا نہ کہوں؟ عجیب تذبذب میں ہوں.. میں نے تو اپنے بھائی جیسے عزیز ترین دوست کا انتم سنسکار بھی نہیں دیکھا۔ کوئی بھی عینی شاہد نہیں ملا جو کہے کہ میں ان کے داہ سنسکار میں شامل ہوا ہو۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کسی شخص کو قتل کر کے بغیر اس کے اعزاء و اقارب کو اطلاع دیے اسے چپکے سے ٹھکانے لگا دیا گیا ہو۔'' ۶۶

ہندوستان میں اردو کے سب سے زیادہ باخبر، کثیر التصانیف مگر خلوت گزیں ادیب کی زندگی کا تلخ اور ناقابلِ یقین ڈراپ سین تھا۔ دیویندر اسّر کی اپنی موت بھی ان کے متعدد افسانوی کرداروں کی موت کی طرح اک سوالیہ نشان سی بن کر رہ گئی۔ جس طرح وہ اپنے کرداروں کی موت کے بارے میں سوال کھڑے کر دیا کرتے تھے اسی طرح دیویندر اسّر کے احباب یہ گتھی سلجھانے میں ناکام ہی نظر آئے کہ دیویندر کی موت کیونکر اور کس ہسپتال میں واقع ہوئی اور یہ کہ اگر دیویندر اسّر نے گھر پر ہی دم توڑا تھا تو خاندان کا کوئی فرد موت کے وقت قریب موجود بھی تھا یا نہیں۔ حیدر قریشی ان کی موت پر دل کو کچھ یوں تسلی دیتے نظر آئے:

''مجھے لگتا ہے کہ موت کی صورت میں اپنی زندگی کی آخری ہجرت کے بعد دیویندر اسّر اب اپنی ماں کے قدموں کی سورگ میں بیٹھے، زندگی بھر کی تھکن اتار رہے ہوں گے۔'' ۶۷

گھر والوں کو تو چھوڑیے جنھیں دیویندر اسّر سے خدا واسطے کا بیر تھا، ادبی حلقے بھی ان کی موت پر ذرا برابر ٹس سے مس نہ ہوئے۔ اور تو اور ساہتیہ اکیڈمی جیسے ادارے نے بھی جہاں ہر وقت کتابوں کے اجراء پر کتب کی رونمائی کی مجلسوں کے انعقاد اور سیمینار وغیرہ کے ضمن میں پروگراموں کی ہلچل بپا رہتی تھی، دیویندر اسّر کی موت پر کوئی ایک بھی قابلِ ذکر پروگرام پیش نہیں کیا۔ ان کی موت سے کچھ ہی دن پہلے جب ان کی صحت بھی ٹھیک نہیں تھی 'کمل کمار' ان سے ملنے ان کے گھر گئیں اور گھر کے مالک کو گھر کے پچھواڑے کے ایک تنگ سے کمرے میں ایک تخت نما بیڈ پر لیٹا دیکھ کر آبدیدہ ہو گئیں۔ کمل کمار کا ذیل کا بیان دیویندر اسّر کی آخری عمر میں بیچارگی کا آئینہ دار ہے:

''کمرے میں سونے کے لیے ایک تخت پوش جیسا تھا وہی شاید بیٹھنے، اٹھنے پڑھنے کے لیے بھی تھا.. باہر کی طرف کھلے میں جا کر ایک کچن بھی تھا۔ انھوں نے خود ہی اٹھ کر چائے بنائی تھی میرے بہت منع کرنے پر بھی۔ میں اٹھ کر ان کے ساتھ کچن میں چلی گئی تھی۔ سوچا تھا ان کے کھانے کا بندوبست کیا ہوگا؟ پتہ چلا کہ خود جا کر اپنے لیے تندور سے سبزی روٹی لایا کرتے تھے۔ کئی بار تو ٹھنڈی سوکھی روٹی نہیں بھی کھائی جاتی تھی... جب وہ ساتھ ہوتے تو مختلف موضوعات پر بات چیت کرتے... مگر کبھی اپنی ذاتی تکلیف یا پریشانی کے بارے میں... اپنوں کے بارے میں کچھ نہیں کہا۔ ایک لفظ بھی نہیں۔''

۶۸

دیویندر اسّر کی زندگی کے آخری ایام میں اہلِ خانہ کی عدمِ توجہ اور کسمپرسی کی اس حالت پر 'کمل کمار' کے علاوہ بھی ان کے کئی بہی خواہوں کا اظہارِ تاسف ریکارڈ پر موجود ہے۔ جن میں سے؛ باب کے اختتام سے قبل چند ایک کی تفصیل، ذیل میں

پیش کی جاتی ہے:

۱۔ نندکشور وکرم کے مطابق دیویندر اسّر کے مکان پر بیٹوں نے قبضہ کرتے ہوئے انھیں مکان کے عقب والے کمرے میں منتقل کر دیا تھا، جہاں صاحبِ فراش دیویندر اسّر سے ملنے کے لیے آنے جانے والوں پر کڑی نگاہ رکھی جاتی۔ ان مخدوش حالات میں زندگی گزارنے کے باوجود بھی دیویندر اسّر نے اپنی لاچاری اور پریشانی کا ذکر، ماسوائے اپنے چند قریبی دوستوں کے، کبھی کسی اور سے نہیں کیا تھا۔ ایک دن ان کی حالت کے بارے میں پریشان رہنے والے دوستوں میں سے ایک نے جرأت کرتے ہوئے انھیں آخری وقت میں پیش آنے والی پریشان کن صورتحال سے آگاہی دلانی چاہی تو دیویندر اسّر نے کمال جرأت سے جواب دیا:

''آخری وقت.... میرے مرنے کے بعد کوئی مسئلہ نہیں۔ اوّل تو میرے رشتہ دار مجھے ٹھکانے لگا دیں گے۔ اگر وہ نہیں آئیں گے تو جب میرے کمرے میں سڑاند پیدا ہوگی تو محلے والے میرا انتم سنسکار کر دیں گے اور اگر بالفرض وہ بھی تیار نہ ہوئے تو میونسپل کارپوریشن والے اس کام کو سرانجام دیں گے۔ لہٰذا یہ میرا مسئلہ نہیں سماج کا مسئلہ ہے۔''۶۹

۲۔ نندکشور وکرم کا مزید یہ بھی کہنا ہے کہ دیویندر اسّر کے بیٹوں نے عقبی دروازے کی گھنٹی جان بوجھ کر خراب کر دی تھی تا کہ کوئی ان سے ملنے کے لیے آنے والا گھنٹی ہی نہ بجا پائے۔ دیویندر کی صحت سے متعلق پریشانی سے مجبور صدر دروازہ زور زور سے کھٹکھٹانے پر بھی جب کسی نے درواہ کھولنے کی زحمت ہی گوارا نہیں کی تو دیویندر اسّر کے بارے میں دل میں ابھرنے والے طرح طرح کے منفی خدشات کے سبب مجبوراً دوبارہ جب عقبی دروازہ کھٹکھٹایا تو ان کے بڑے بیٹے نے رعونت سے مین گیٹ پر آنے کو کہا۔ دوبارہ مین گیٹ پر؛ جہاں تالا لگا ہوا تھا، دیویندر اسّر کے بیٹے نے بنا دروازہ کھولے، آنے کا سبب پوچھا تو حوصلہ کرتے ہوئے اسے بتایا:

''میں اسّر صاحب کو دیکھنا چاہتا ہوں۔ اس نے دروازہ نہیں کھولا اور کھڑے کھڑے جواب دیا کہ ان کی تو وفات ہو چکی ہے۔ مجھے کرنٹ سا لگا اور احساس ہوا کہ جیسے کسی نے مجھ پہ گولی داغ دی ہو... 'مگر تم نے اطلاع کیوں نہیں دی؟' کیوں اطلاع دیتا، آپ کیا ہمارے رشتہ دار لگتے ہیں؟ اس نے کرختگی سے جواب دیا۔ اب اسے کیا جواب دیتا کہ میرا اسّر صاحب سے کیا رشتہ ہے۔''۷۰

۳۔ حیدر قریشی کے مطابق وہ مارچ ۲۰۱۶ء کی آخری تاریخوں میں دہلی میں جوگندر پال سے تو مل لیے تھے مگر تمام تر کوششوں کے باوجود دیویندر اسّر سے ملنے میں کامیابی نہ ہوئی کیونکہ ڈاکٹر صادق نے ملنے سے منع کرتے ہوئے مشورہ دیا:

''ملاقات کی بجائے ان کے لیے دعا کریں... ڈاکٹر صادق بتا رہے تھے کہ ان کے بیٹے ان کی دیکھ ریکھ کے لیے آتے رہتے ہیں۔ لیکن دیویندر اسّر کی پوزیشن یہ ہے کہ خود سے فون بھی نہیں اٹھا سکتے۔ جوگندر پال کے ساتھ مل کر اداس ہوا تو دیویندر اسّر سے نہ مل کر دکھی ہوا۔ لیکن یہ خبر جان کر اپنا دکھ کئی گنا بڑھ گیا کہ دیویندر اسّر کی وفات کے پندرہ دن کے بعد دنیا والوں کو ان کی وفات کا علم ہو سکا۔ جوگندر پال جی نے سچ لکھا کہ اتنی زیادہ وسیع وعریض ہو کر بھی سالی دلّی کا دل نہیں

ہے۔ پندرہ دن تک نہ ان کے کسی بیٹے نے کسی رنگ میں رابطہ کیا نہ کسی دوست نے پتہ کیا کہ کس حال میں ہیں۔ ہجرت درہجرت کے کرب سہتے سہتے زندگی گزارنے والے دیویندر اسّر اپنی زندگی کی آخری ہجرت کسی کو بتائے بغیر اتنی خاموشی سے کر جائیں گے؟ کس نے ایسا سوچا تھا۔'' ا؎

۴۔ شمیم حنفی دیویندر اسّر سے متعلق اپنے مضمون کا آغاز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''وہ اتنی خاموشی کے ساتھ، تنہا اور شاید صرف اپنے آپ سے الجھتے ہوئے اس دنیا سے گئے کہ کسی کو کانوں کان خبر نہ ہوئی، اور خبر ہوتی بھی کیسے؟ ان کے گھر نے انھیں اور خود انھوں نے گھر کو عرصہ ہوا تج دیا تھا۔ ایک چھوٹے سے کمرے میں اکیلے پڑے رہتے تھے اور خدا جانے کن جتنوں اور مشکلوں کے ساتھ انھوں نے جان اور تن کا تعلق مدتوں برقرار رکھا تھا۔ اردو کے درویش مزاج شاعر مجید امجد کی طرح، اسّر صاحب کی موت بھی ایک معمہ بن گئی۔'' ۲؎

۵۔ اسی طرح کمل کمار نے بھی اس سلسلے میں اپنے مضمون کا آغاز دیویندر اسّر کی موت کے ذکر سے ان الفاظ میں کیا ہے:

''ہمارے بیچ سے غائب ہو گئے دیویندر اسّر ...نہ 'کوئی آواز گم نہیں ہوتی' کے اعتماد کے ساتھ، ہمارے اپنوں کی یادوں میں وہ از سرِ نو زندہ ہو جاتے ہیں۔'' ۳؎

۶۔ نریندر موہن اپنے انداز میں دیویندر اسّر کی موت کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ گھر سے سرکاری کاغذات کی تلاش کے دوران ایک چابی ملنے پر جب بیگم انھیں بتاتی ہے کہ عرصہ ہوا دیویندر اسّر یہ کہتے ہوئے اپنی چابی یہاں چھوڑ کر گئے تھے کہ یہ چابی تم رکھ لو میرا بھروسہ نہیں ہے۔ چنانچہ نریندر موہن نے اس بارے میں دیویندر اسّر کو بذریعہ خط اطلاع دے دی۔ نریندر موہن مزید لکھتے ہیں:

''اسّر صاحب کا کوئی جواب نہ آیا۔ ایک دن وہ خود آ گئے۔ میں نے چابی ان کے ہاتھ پر رکھ دی...چابی پر ہاتھ پھیرتے ہوئے بولے... ہاں یہ وہی چابی ہے۔ ان کے چہرے پر کھلی ڈھلی مسکراہٹ تھی۔ جو میں نے ان سے پہلی ملاقات میں ان کی آنکھوں میں...ان کے ہونٹوں پر دیکھی تھی۔ 'اب وہ بکسا ضرور کھل جائے گا' کون سا بکسا؟ 'پرندوں کی طرح پھڑ پھڑاتے باہر آ جائیں گے۔ جناب ہر آدمی کی جان کسی پرندے میں ہوتی ہے۔ دراصل آدمی پرندہ ہے۔'' ۴؎

۷۔ طوالت سے اجتناب کی خاطر موت کے بارے میں دیویندر اسّر کے اپنے الفاظ دہراتے ہوئے موضوع کا اختتام کرتے ہیں:

''دل کا نگر ایک بار آباد ہوتا ہے۔ جو بستے بستے بستی ہے۔ یہ ایسا شیشہ ہے جو ٹوٹ جائے تو اس کا مسیحا کوئی نہیں ہوتا۔ آج جب یہ سطریں لکھ رہا ہوں تو ساحر کا ایک شعر زیرِ لب گنگنا رہا ہوں۔ 'ٹوٹا طلسم عہدِ محبت کچھ اس طرح؛ زندگی میں اور کوئی ارمان نہ کر سکے' پھر ایک ارمان تھا سوچا تھا خوشبو بن کے لوٹیں گے۔ لوٹا ضرور لیکن خوشبو بن کر نہیں۔ آشفتہ چنگیزی نے اپنا شعری مجموعہ 'شہر گماں' خوشبو بن کے لوٹیں گے کی ان سطر کے ساتھ بھیجا تھا۔' ہر بار زندگی سے ہمارا سامنا ایسے ہوتا ہے جیسے پہلی بار اس سے ملاقات ہوئی ہو۔ ایسے جزیرے میں داخل ہوتے ہیں جہاں کوئی پگڈنڈی نہیں اور جو بھی اس میں

ایک بار داخل ہوا واپس نہیں آیا۔ آشفتہ بھی واپس نہیں آئے۔ اس شہرِ گمان میں کہاں کھو گئے معلوم نہیں... کسی نے کہا بہت دن جی لیے آخری خواہش کیا ہے؟ میں نے ہاجرہ نازلی (جن کی وفات کو عرصہ بیتا ہے) کی سطر دہرا دی۔ آنکھ بند ہو اور آدمی افسانہ ہو جائے۔''۵ے

دیویندر اسّر کو حیاتِ فانی کے کٹھن دور سے گذرتے ہوئے کن مشکلات سے نبرد آزما ہونا پڑا، کون سے حوادث انھیں جھنجھوڑتے رہے اور پھر ان درپیش دلخراش حادثات کے سبب وہ کس اندرونی کرب سے گذرے، اس بابت اک طویل فہرست مرتب کی جاسکتی ہے، مگر طوالت سے اجتناب کی خاطر، ذیل کے چند نکات ہی پیش کیے جاتے ہیں:

۱۔ پانچ سال کی عمر میں ہی ماں کی موت کا صدمہ برداشت کیا۔

۲۔ پھر ساتھ کھیلنے والے محلے کے ہم مکتب دوستوں اور پاکستان میں اپنے مہربان اساتذہ کے ساتھ ساتھ، دل کی بستی کیمبل پور کو چھوڑ کر ہجرت کے کربناک لمحات کا سامنا کرتے ہوتے کانپور ہجرت کر گئے۔

۳۔ کانپور سے الٰہ آباد منتقلی کے دوران رہائش کے مسائل کا سامنا؛ کبھی ریلوے سٹیشن سے ملحقہ ہوٹل میں گرمی کی راتیں بسر کیں تو کبھی ریستوران کی میز کرسیوں پر ہی راتیں گزاریں۔ جب پانڈے جی کی معرفت چوراہے میں واقع کپھریل والے مکان کی بالائی منزل پر رہائش اختیار کی تو اوپر والے پورشن کے بت تراش مکین کے شور سے تنگ آ کر ہوسٹل منتقل ہونا پڑا۔

۴۔ سٹوڈنٹ لیڈر کی حیثیت سے طلبہ کے حقوق کے لیے آواز اٹھانے پر پہلی مرتبہ جیل یاترا کی۔

۵۔ سائیکل پر اک طویل فاصلہ طے کرنے کے بعد سائیکل ریلوے اسٹیشن پر چھوڑ کر لکھنؤ پارٹی اٹینڈ کرنے جانا پڑتا۔

۶۔ سیاسی سرگرمیوں کی پاداش میں بارِ دگر جیل یاترا۔

۷۔ کانپور سے دلّی منتقلی اور تعلیم کے ساتھ پرائیویٹ کالج کی ملازمت کے بعد وزارتِ صحت کی ملازمت۔

۸۔ شادی، اور پھر جنک پوری میں نئے مکان کی تعمیر۔

۹۔ کارنیل یونی ورسٹی امریکہ میں داخلہ۔

۱۰۔ اہلیہ سے ناچاقی اور طلاق۔

۱۱۔ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' ناول پر مبنی فلم بنانے کا خیال اور فلمساز کا دھوکہ دہی سے رقم لوٹ کر فرار ہو جانا۔

۱۲۔ بچوں کی بیوفائی اور کسمپرسی کے عالم میں تنہائی ہی میں موت سے ہم آغوش ہو جانا۔

دیویندر اسّر نے موت کو خاموشی سے یوں ہی گلے نہیں لگا لیا تھا بلکہ بقول جگدیش چتر ویدی 'موت، عشق، ہجرت ذہنی مرض اور برے تفکّرات سے پرے، دیویندر اسّر کی دنیا اور ہے جہاں فطرت، ادب، تفکّر ہے۔ زندگی کا مطلب برباد ہونا نہیں ہے، اس کی اصلاح کرنا نیز عقل کے خود تعمیر درہ ایوان میں زندہ رہنا ہے' یعنی دیویندر اسّر دنیا کی بیوفائیوں ذہنی کرب، پریشانیوں اور تفکرات سے پرے اپنے خود تعمیر کردہ ایوان میں دن گذار رہے ہیں۔۶ے

تاریخِ وفات کی تصدیق کرتے ہوئے نند کشور وکرم کا کہنا ہے کہ وہ دیویندر اسّر کی خبر گیری کے لیے ان کے گھر گئے تو استفسار کرنے پر جب دیویندر اسّر کے بیٹے نے بتایا کہ ان کی تو رحلت ہو چکی ہے۔ نند کشور وکرم حیرت زدہ ہو کر ان کے بیٹے کا منہ دیکھنے لگتے ہیں۔ نند کشور وکرم کے الفاظ ہیں:

''میں حیران پریشان اس کی صورت دیکھنے لگا کہ وہ شخص جس سے میرا بھائیوں کی طرح رشتہ تھا۔ مجھے اس کی موت کی خبر تک نہیں دی گئی۔ میں اندر سے غصے سے کھول اٹھتا ہوں.. پھر بڑے صبر و تحمل سے سوال کرتا ہوں 'کب؟' ٦ر نومبر کو... اس نے کرختگی سے جواب دیا۔''[۷]

۱.۶۔ ما حصل:

۱.۶.۱۔ پیدائش اور تعلیم:

دیویندر اسّر، ایڈوکیٹ شری ناتھ اسّر کے ہاں حسن ابدال (پنجہ صاحب) ضلع کیمبل پور (حال اٹک، پاکستان) میں ۱۴؍اگست ۱۹۲۸ء کو پیدا ہوئے۔ ابتدائی (پرائمری) تعلیم 'آریہ سماج سکول' کیمبل پور، میٹرک ہائی سکول کیمبل پور اور بی اے کا امتحان پنجاب یونی ورسٹی، لاہور سے ملحق، گورنمنٹ ڈگری کالج کیمبل پور سے ۱۹۴۷ء میں پاس کیا۔ ۱۹۴۷ء میں پاکستان سے ہجرت کے بعد کانپور، بھارت جا کر اپنی تعلیمی ادبی اور سماجی سرگرمیاں جاری رکھیں۔ ایم اے معاشیات، ۱۹۴۹ء میں الہٰ آباد یونی ورسٹی سے پاس کرنے کے بعد بی ایڈ کا امتحان ۱۹۵۳ء میں دلی یونی ورسٹی اور پھر کمیونی کیشن آرٹس کا امتحان ۱۹۷۴ء میں کارنیل یونی ورسٹی، امریکہ سے حاصل کی۔

۱.۶.۲۔ ادبی دنیا میں شمولیت:

دیویندر اسّر کی ادبی زندگی کا آغاز تو کالج کے زمانے سے ہی کالج میگزین 'مشعل' میں ان کے تبصرے شائع ہوتے ہی ہو گیا تھا۔ ان کی ادبی زندگی کی تشکیل میں، اردو کے استاد؛ ڈاکٹر غلام جیلانی برقؔ، فلسفہ اور نفسیات کے استاد؛ ڈاکٹر محمد اجمل اور انگریزی کے استاد؛ پروفیسر صدیق کلیم نے بنیادی کردار ادا کیا۔ دیویندر اسّر کی پہلی کہانی 'چوری'، نسوانی دنیا لاہور کے اگست ۱۹۴۶ء کے شمارے میں؛ دوسری کہانی 'ردّ عمل'، 'ساقی' کے آخری شمارے، جولائی۔ اگست، ۱۹۴۷ء میں دلّی سے شائع ہوئی۔ پہلا مضمون 'آرٹ کا سائنٹیفک نظریہ' نظام ویکلی، بمبئی، ۱۹۴۶ء میں جبکہ دوسرا مضمون بعنوان 'اردو ادب اور فسادات' افکار، مئی ۱۹۴۸ء میں بھوپال سے اشاعت پذیر ہوا۔ اسی طرح پہلا ڈرامہ 'بھوکے دیوتا' نظام ویکلی، ۱۹۴۷ء میں بمبئی سے اور پہلی ہندی کہانی 'پرتی کریا' (لیکن) ہنس، بنارس سے اکتوبر ۱۹۴۸ء میں اور پہلا ہندی مضمون بھی اسی جریدے میں شائع ہوا۔ 'ہنس' میں ہی دیویندر اسّر کی مارچ ۱۹۴۹ء کو 'مکتی' کے عنوان سے شائع ہونے والی کہانی قابلِ اعتراض قرار دے دی گئی۔ دیویندر اسّر کا پہلا افسانوی مجموعہ 'گیت اور انگارے' دہلی سے ۱۹۵۲ء میں؛ پہلا تنقیدی مجموعہ 'فکر و ادب' دلّی سے ۱۹۵۸ء میں اور ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کرشن نگر دہلی سے ۱۹۸۸ء میں اشاعت پذیر ہوا۔

۱.۶.۳۔ سماجی و سیاسی مصروفیات:

دیویندر اسّر کالج کے زمانے سے بطور طالب علم ہی کمیونسٹ تحریک سے منسلک ہو کر طلبہ کی تحریکوں میں حصہ لیتے رہے تھے۔ اسی لیے الہٰ آباد یونی ورسٹی کے طلبہ کے ساتھ مل کر جلوس بھی نکالے، جس کی پاداش میں وہ گرفتار بھی ہوئے یہ دیویندر اسّر کی کی پہلی جیل یاترا تھی۔ اسی سلسلے میں ۱۹۵۰ء میں کانپور میں بھی گرفتار ہو کر انھوں نے ۲۵ ؍دن جیل کاٹی۔ بعد ازاں کمیونسٹ تحریک کے دہرے معیار سے متنفر ہونے کے بعد ۱۹۵۳ء میں تحریک کو ہمیشہ کے لیے خیر آباد کہہ دیا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین الہٰ آباد اور کانپور کی سرگرمیوں میں بطور سیکریٹری بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے رہے۔ اتر پردیش انجمن ترقی پسند

مصنّفین کے مجلسِ عاملہ کے باقاعدہ رکن بھی رہے۔ساتھ ہی انھوں نے مختلف زبانوں پر مشتمل 'کلچرل فورم' کی بطور کنوینر داغ بیل بھی ڈالی۔

۱.۶.۴۔ادارت وملازمت:

دیویندر اسّر نے ۱۹۴۹ء میں کانپور کے روزنامے 'امرت' سے منسلک ہونے سے ملازمت کا آغاز کیا۔اسی طرح کانپور سے شائع ہونے دیگر ماہناموں 'ارتقا'، اور 'شعلہ' میں بھی کام کرتے رہے۔بعض انگریزی رسائل کے علاوہ ماہنامہ 'راہی' دہلی میں بھی کچھ عرصہ کام کرتے رہے۔۱۹۵۰ء میں کانپور سے دہلی منتقل ہونے کے بعد مختلف پرائیویٹ کالجز میں پڑھاتے بھی رہے۔اس کے بعد ۲۶/اکتوبر ۱۹۵۹ء کو وزارتِ صحت کے زیرِ انتظام شائع ہونے والے انگریزی رسالوں کی باقاعدہ طور پر ادارت سنبھالی۔یوں ۲۷/سال سے زائد عرصہ ملازمت کے بعد ۳۱/اگست ۱۹۸۶ء کو ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔

۱.۶.۵۔بیرونِ ملک سفر:

ایران، اٹلی، فرانس، جرمنی، ڈنمارک، انگلستان، سویٹزرلینڈ، کینیڈا، نیپال کے علاوہ ایک سال بسلسلہ تعلیم امریکہ میں بھی مقیم رہے۔

۱.۶.۶۔شادی:

دیویندر اسّر خاندان کی تمامتر مخالفتوں کے باجود 'ولی' نامی عورت سے جون/۱۹۶۱ء میں رشتہ ازدواج میں بندھ گئے مگر ابتدا ہی سے اس رشتے میں باہمی اختلافات فروغ پانے لگے۔باہمی چپقلشوں میں کسی طور وقفہ نہ آسکا اور بالآخر ۱۹۸۶ء میں یہ ۲۵/سالہ ازدواجی رفاقت ٹوٹ گئی، جس کے بعد دیویندر اسّر اپنے دو بیٹوں کے ساتھ جنک پور منتقل ہو گئے۔

۱.۶.۷۔وفات:

اپنوں کی بیگانگی، ہجرت کے صدمات اور داخلی کرب کی کسک میں مبتلا یہ عظیم شخص، اپنے دوستوں عزیزوں کو بنا کچھ بتائے، خاموشی سے، ۶/نومبر ۲۰۱۲ء کو اس دارِفانی سے کوچ کر جاتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ دیویندر اسّر : کچھ ٹیگور کے بارے میں؛مشمولہ ؔمشعل: مجلّہ گورنمنٹ کالج کیمبل پور:۱۹۴۶ء ص۱۲۔

۲۔ ایضاً: آپ بیتی ؛ایضاً، جنوری ۱۹۵۸ء ص ۳۸۔

۳۔ ایضاً: ؔمشعل، گولڈن جوبلی نمبر: انتخاب ۹۷۔۱۹۴۰ء؛ ۱۹۹۸ء، ایضاً؛ ص ۲۰۸۔

۴۔ غلام جیلانی برق، ڈاکٹر: شذرات: ایضاً؛۱۹۴۶ء ص ۳۔

۵۔ گلزار جاوید: براۂ راست؛ مشمولہ چہارسو؛ راولپنڈی جلد نمبر ۱۵، شمارہ مئی۔جون ۲۰۰۶ء؛ ص ۹۔

۶۔ دیویندر اسّر : مشعل گولڈن جوبلی نمبر ایضاً؛ ص ۲۰۹۔

۷۔ ایضاً: خوشبو بن کے لوٹیں گے؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر؛ دھلی؛ ۱۹۹۳ء؛ ص ۹۷

۸۔ ایضاً: ص ۱۲۔

۹۔ نندکشور وکرم: ایک دانشور کی موت؛ مشمولہ ایک دانشور، ایک مفکر: دیویندر اسّر ؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز دہلی؛ ۲۰۱۳ء، ص ۱۲۔

۱۰۔ ایضاً: ص ۱۳۔

۱۱۔ ایضاً۔

۱۲۔ ایضاً: ص ۸۴۔

۱۳۔ ایضاً:

۱۴۔ راشد علی زئی: انٹرویو؛ شیخ محمد افضل، مقیم کیمبل پور (حال اٹک) دسمبر/۲۰۱۸ء

۱۵۔ دیویندر اسّر : خوشبو بن کے لوٹیں گے؛ ایضاً ص ۱۳۔

۱۶۔ ایضاً: ایک زمانہ بیت گیا؛ مشمولہ چہارسو؛ ایضاً ص ۵۔

۱۷۔ مشعل: گولڈن جوبلی نمبر؛ ص ۶۱۔

۱۸۔ دیویندر اسّر : خوشبو بن کے لوٹیں گے، ایضاً؛ ص ۱۶۔

۱۹۔ ایضاً: ایک زمانہ بیت گیا؛ ایضاً، ص ۶۔

۲۰۔ ایضاً: دل کی بستی مشمولہ مشعل؛ ایضاً؛ ص ۲۰۹۔

۲۱۔ راشد علی زئی: انٹرویو؛ شیخ محمد افضل؛ ایضاً۔

۲۲۔ شیخ محمد افضل: باتیں ہماریاں؛ مشعل گولڈن جوبلی نمبر ایضاً؛ ص ۲۲۷۔

۲۳۔ دیویندر اسّر : خوشبو بن کے لوٹیں گے؛ مشمولہ عالمی اردو ادب: دیویندر اسّر نمبر؛ کرشن نگر، دہلی، ۱۹۵۵ء؛ ص ۵۰۔

۲۴۔ گورچرن سنگھ: پتھروں کے شہر میں شیشہ گر؛مشمولہ ایک دانشور، ایک مفکّر؛ کرشن نگر دہلی؛۲۰۱۳ءص۱۱۹۔

۲۵۔ نندکشور وکرم: 'دیوٗ جیسے لوگ بھول گئے؛مشمولہ چہارسو؛ جلد۱۵ شمارہ مئی جون ۲۰۰۶ءص۳۲۔

۲۶۔ ایضاً؛ص۳۳۔

۲۷۔ دیویندراسّر :خوشبوبن کے لوٹیں گے؛ایضاً؛انتساب۔

۲۸۔ راجی سیٹھ: دیویندر؛اک جلاوطن کی عظمت،مشمولہ ایک دانشور۔ایک مفکر،ص۱۶۷۔

۲۹۔ ابن النصیر: عالمی اردو ادب؛دیویندراسّر نمبر:ایضاً؛ص۲۷۔

۳۰۔ حیدرقریشی؛عالمی اردو ادب؛ایضاً؛ص۳۰۔

۳۱۔ دیویندراسّر :نئی صدی اور ادب،۲۰۰۰ء؛ص۷۔

۳۲۔ عمران عراقی: دیویندراسّر ؛مستقبل کے روبرو؛ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس؛ دہلی،۲۰۱۷ء،ص۴۰۔

۳۳۔ ایضاً:

۳۴۔ کمل کمار: دیویندر جی خوشبو بن کے لوٹ آئے؛مشمولہ اک دانشور اک مفکر:ص۶۲۔

۳۵۔ شمیم حنفی: مستقبل کی ممکنہ تخلیق،مشمولہ چہارسو؛ایضاً ص۳۰۔

۳۶۔ گورچرن سنگھ: پتھروں کے شہر میں ایک شیشہ گر؛مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر،ص۱۲۲۔

۳۷۔ گلزار جاوید: دیویندراسّر سے مکالمہ بعنوان براہ راست؛مشمولہ چہارسو،ص۱۰۔

۳۸۔ ایضاً؛ص۱۱۔

۳۹۔ ہریش نول: نہ دکھنے والا درد؛مشمولہ ایضاً؛ص۹۵۔

۴۰۔ دیویندراسّر :خوشبوبن کے لوٹیں گے؛ایضاً؛ص۸۵۔

۴۱۔ نندکشور وکرم: دیو جیسے لوگ بھول گئے؛مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر؛ص۸۹۔

۴۲۔ عمران عراقی: دیویندراسّر مستقبل کے روبرو؛ص۴۹۔

۴۳۔ دیویندراسّر :ایک زمانہ بیت گیا؛چہارسو؛ایضاً؛ص۸۔

۴۴۔ ایضاً۔

۴۵۔ عمران عراقی: دیویندراسّر ؛مستقبل کے روبرو،ص۴۹۔

۴۶۔ ہریش نول: نہ دکھنے والا درد؛مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر؛ص۹۹۔

۴۷۔ منموہن چڈھا: دیویندراسّر ،مابعد جدیدیت کی چنتاؤں کا مفکرّ،مشمولہ ایضاً؛ص۱۸۳۔

۴۸۔ راجی سیٹھ؛ دیویندراسّر :ایک جلاوطن کی عظمت؛ایضاً؛ص۱۵۹

۴۹۔ ہریش نول: نہ دکھنے والا درد؛مشمولہ ایضاً؛ص۹۳۔

۵۰۔ گلزار جاوید: براہ راست مشمولہ چہارسو: ایضاً؛ ص۱۴

۵۱۔ ایضاً؛ ص۱۶۸۔

۵۲۔ سریش سیٹھ: درد اپنا ہے؛ ایضاً؛ ص۳۹۔

۵۳۔ حیدر قریشی: دیویندر اسّر کی آخری ہجرت؛ ایضا: ص۳۱۔

۵۴۔ جگدیش چترویدی: تشکیک کے بیچ جیتے ہوئے لوگ؛ ایضاً؛ ص۲۵۔

۵۵۔ گلزار جاوید: براۂ راست؛ مشمولہ ایضاً ص۱۵۔

۵۶۔ آر کے کارلیوال: دیویندر اسّر سے ایک مکالمہ؛ ایضاً؛ ص۱۰۲۔

۵۷۔ عمران عراقی: ایضاً؛ ص۴۶۔

۵۸۔ جگدیش چترویدی: تشکیک کے بیچ جیتے ہوئے لوگ؛ مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر؛ ایضاً؛ ص۲۶۔

۵۹۔ راجی سیٹھ: دیویندر اِسرّ: ایک جلاوطن کی شاعری؛ ایضاً؛ ص۱۶۰۔

۶۰۔ سریش سیٹھ: درد اپنا ہے؛ مشمولہ ایضاً؛ ص۴۲۔

۶۱۔ نریندر موہن: اندر لاوا.... اوپر برف؛ مشمولہ ایضاً؛ ص۱۷۔

۶۲۔ عتیق اللہ: متبادل تنقید اور دیویندر اسّر؛ مشمولہ ایضاً؛ ص۱۷۱۔

۶۳۔ منموہن چڈھا، مشمولہ ایضاً؛ ص۱۷۸۔

۶۴۔ عمران عراقی: دیویندر اسّر؛ ادب کے ربرو؛ ایضاً؛ ص۱۸۔

۶۵۔ نندکشور وکرم: ایک دانشور کی موت: مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر؛ ایضاً ص۱۰۔

۶۶۔ ایضاً؛ ص۱۸۔

۶۷۔ حیدر قریشی: دیویندر اسّر کی آخری ہجرت؛ ایضاً؛ ص۳۵۔

۶۸۔ کمل کمار: دیویندر جی خوشبو بن کر لوٹ آئے ہیں؛ مشمولہ ایضاً؛ ص۶۵۔

۶۹۔ نندکشور وکرم: اک دانشور کی موت؛ ایضاً؛ ص۱۷

۷۰۔ ایضاً؛ ص۱۲۔

۷۱۔ حیدر قریشی: دیویندر اسّر کی آخری ہجرت؛ ایضاً؛ ص۳۵۔

۷۲۔ شمیم حنفی: دیویندر اسّر: ایضاً؛ ص۵۳۔

۷۳۔ کمل کمار: ایضاً ص۶۲۔

۷۴۔ نریندر موہن: دیویندر اسّر؛ اندر لاوا.... اوپر برف؛ مشمولہ ایضاً؛ ص۸۷۔

۷۵۔ دیویندر اسّر: ایک زمانہ بیت گیا: ایضاً؛ ص۸۔

۷۶۔ جگدیش چترویدی: تشکیک کے بیچ جیتے ہوئے لوگ مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر؛ ایضاً ص۲۹۔

۷۷۔ نندکشور وکرم: اک دانشور کی موت؛ ایضاً؛ ص۱۲۔

باب دوم

دیویندر اسّر کی افسانہ نگاری کا فکری اور موضوعاتی مطالعہ

مابعدالطبیعیاتی، اخلاقی، رومانی، سیاسی اور سماجی روّیے

گیت اور انگارے، شیشوں کا مسیحا، کینوس کا صحرا، پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے ؛
اور
غیر مدوّن افسانوں کی روشنی میں۔

۲۔دیویندراسّر کافنِ افسانہ۔(تعارف)

دیویندراسّر کا شماران ادیبوں میں ہوتا ہے جواعلیٰ ادبی اقدار کی پاسداری میں اپنے آپ پرتنقیدی وار سے بھی باز نہیں آتے ،جس کا ثبوت ان کی ذاتی فنِ افسانہ کے ضمن میں ایک سے زائد مرتبہ،پیش کی گئی انتہائی سفا کانہ رائے زنی ہے: 'میں پچھلے پچیس تیس سال سے ایک ہی افسانہ لکھ رہا ہوں۔' [۱] دیویندراسّر کی مذکورہ اظہارِرائے میں پنہاں جذبات کی ناگزیر پرچھائیوں کوگرفت میں لینے کی مخصوص تڑپ اوراضطراب،ان کے افسانوی کرداروں میں بھی کبھی نمایاں تو کبھی مخفی انداز میں عکس انداز ہوا ہے۔ان کرداروں کی معرفت ہی دیویندراسّر اک مخصوص پراسّر اریت کی فضا قائم کرنے میں اسی لیے کامیاب ٹھہرے ہیں کہ انھوں نے نہ صرف اپنی بزمِ حیات کا تلخابہ گھونٹ گھونٹ پیا اور زندگی کا پل پل جیا ہے، بلکہ عملی زندگی میں درپیش پیچیدہ سیاسی ،سماجی معاشی ومعاشرتی مسائل کے ادراک کے بعدان کی گھتیاں سلجھانے میں صمیمِ قلب سے مصروفِ عمل رہتے ہوئے انھیں صفحۂ قرطاس کی زینت بنانے کے تعمیری عمل میں قاری کوساتھ لیے، دنیائے خیال و ادب کی مخصوص فضا کی سیر میں مگن رہے ہیں۔

دوسرے باب کے حوالے سے مقالے کی ابواب بندی کے اتباع میں، دیویندراسّر کی افسانوی دنیا کی فضا تک رسائی کے لیے ذیل کے نکات پر بحث ممد ومعاون ثابت ہوگی:

۱۔ 'گیت اورانگارے'، 'شیشوں کا مسیحا'، 'کینوس کا صحرا' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے پچاس افسانوں کے علاوہ ۷/عدد غیر مدوّن افسانوں کے کرداروں کا تعارف اور موضوعات کی نشاندہی،

۲۔ افسانوی مجموعوں اور غیر مدوّن افسانوں کا فکری وموضوعاتی مطالعہ،

۳۔ افسانوی مجموعوں اور غیر مدوّن افسانوں سے مترشح مابعدالطبیعیاتی ،اخلاقی ،رومانی اور سیاسی وسماجی روّیوں کا احاطہ۔

چاروں افسانوی مجموعوں میں شامل افسانوں کی تعداد کی تقسیم اس طرح ہے:

۱۔گیت اورانگارے:۸/افسانے۔

۲۔شیشوں کا مسیحا:۸/افسانے۔

۳۔کینوس کا صحرا:۱۷/افسانے۔

۴۔پرندے اب کیوں نہیں اڑتے:۱۷/افسانے۔

اسی طرح غیر مدّ ون افسانوں کی تفصیل کچھ اس طرح ہے۔

۱۔میوزیم۔[۲]

۲۔سدھارتھ۔[۳]

۳۔ بیتے موسم کا مکالمہ۔[۴]

۴۔نئی رت کا راگ ۔[۵]

۵۔آدمی پرندہ ہے۔[۶]

۶۔صدائے شام کا زخمی پرندہ۔[۷]

۶۔مسٹر روشو۔[۸]

درج بالا تفصیل کی روشنی میں افسانوی مجموعوں کی سنِ اشاعت اور اور مجموعوں میں شامل افسانوں کی ترتیب کے پیشِ نظر بحث کا آغاز کرتے ہیں:

۱.۲۔ گیت اور انگارے۔

دیویندر اسّر کا ۱۵۶ رصفحات پر مشتمل پہلا افسانوی مجموعہ 'گیت اور انگارے' کے عنوان سے مئی، ۱۹۵۲ء میں آزاد کتاب گھر نے دہلی سے شائع کیا جس کا ۷رصفحات پر مشتمل پیش لفظ، صدیقہ بیگم کا تحریر کردہ ہے۔ دیویندر اسّر کا یہ افسانوی مجموعہ پہلے افسانے 'زندگی، خلا اور موت' کے نسوانی کردار 'نیلم' کے نام، ان الفاظ میں منسوب ہے: 'نیلم کے نام، جس نے ایک زندگی میں تین بار جنم لیا'۔[۹] زیرِ بحث مجموعے کا مختصر ترین افسانہ 'ننگی تصویر' جبکہ 'زندگی خلا اور موت' طویل ترین افسانہ ہے۔ مجموعے میں شامل افسانوں کے صفحات کی تفصیل حسبِ ذیل ہے:

۱۔ زندگی خلا اور موت، ۲۴ رصفحات۔

۲۔ پلازم کے جراثیم، ۲۳ رصفحات۔

۳۔ مکتی، ۲۱ رصفحات۔

۴۔ ننگی تصویر، ۷رصفحات۔

۵۔ چاندنی رات کا درد، ۸رصفحات۔

۶۔ انسان اور انسان، ۱۸ رصفحات۔

۷۔ حسن اور آئینے، ۱۷ رصفحات۔

۸۔ گیت اور انگارے، ۲۲ رصفحات۔

۱.۱.۲۔ کردار و موضوعات۔

۱.۱.۱.۲۔ زندگی، خلا اور موت:

ا۔ کردار: 'راوی' میں کے اندازِ تکلم میں، 'کریم دین' اور اس کی بیوی 'نیلم' بطور مرکزی کردار۔

ب۔ موضوعات: ۱۔ سماجی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی تضادات پر مبنی روّیے، ۲۔ ایثار و قربانی کی محور عورت کے مختلف

روپ اور ۳۔ اخلاقی اقدار کا اظہاریہ۔

۲۔۱۔۱۔۲۔ پلازم کے جراثیم:

ا۔ کردار: راوی، بطور حاضر متکلم 'میں' کے اندازِ تخاطب میں، 'جیک ہینڈرسن'، 'للی' (غائب متکلم)، عدالت کا منظر نامہ۔

ب۔ موضوعات: ا۔ امریکی طرزِ معاشرت کا دوہرا معیار: سماجی وسیاسی نظام میں موجود برائیاں، ۲۔ قانون کے رکھوالوں کی جانب سے قانون شکنی کی سماجی واخلاقی برائیاں، ۳۔ پناہ گزینوں اور اقلیتوں کے ساتھ عالمی سطح پر ظالمانہ برتاؤ، ۴۔ عالمی جنگی تباہ کاریاں اور عورت کا استحصال، ۵۔ امریکی عالمی دشمن پالیسیاں۔

۲۔۱۔۱۔۳۔ مکتی:

ا۔ کردار: 'لیلا ونتی'، اس کا خاوند، معصوم بچہ اور اغوا ہونے والی جواں سال بیٹی 'شیلا' اور اس کی ہم شکل لڑکی۔

ب۔ موضوعات: ا۔ عورت: فساداتِ ہجرت کا مرکزی نشانہ، ۲۔ نچلے طبقے کا معاشرتی استحصال، ۳۔ ہجرت کے منفی اثرات، ۴۔ ماں بیٹی کی محبت کا اٹوٹ رشتہ، ۵۔ نام نہاد سیاسی لیڈران کا گھناؤنا کردار۔

۲۔۱۔۱۔۴۔ ننگی تصویر:

ا۔ کردار: غیر مرئی اور مافوق الفطرت ارواح کبھی آپس میں تو کبھی برہنہ تصاویری البم میں چسپاں ننگی عورت، البم دیکھنے والے سے ہمکلام ہوتی ہے۔

ب۔ موضوعات: ا۔ فسادات، بلوے، معاشرے کا مکرہ چہرہ، ۲۔ جنسی واخلاقی پستی میں مبتلا افراد کے لیے اخلاقی درس، ۳۔ مابعدالطبیعیاتی کردار۔

۲۔۱۔۱۔۵۔ چاندنی رات کا درد:

ا۔ کردار: 'راجن'، کلاکار، 'پریت کلا' راجن کی لے پالک بیٹی، 'پردیپ'، پریت کلا کا محبوب (محض تذکرے کی حد تک) 'روپ جیوتی'، راجن کی پہلی 'چترلیکھا'، دوسری 'سوزن'، تیسری اور 'پریتما' چوتھی ناکام محبت۔

ب۔ موضوعات: ا۔ پرخلوص محبت کے سچے رشتوں کے لیے ترستے فنکار کا انسانیت سے محبت کا اظہار، ۲۔ لے پالک بیٹی کی تابعداری۔

۲۔۱۔۱۔۶۔ انسان اور انسان:

ا۔ کردار: 'راوی' 'میں' کے طرزِ تکلم میں۔ راوی کا دوست 'فلپ' (وہ، غائب کے تکلم میں)، فلپ کی بیوی 'شانتا' ہسٹیریا کی مریضہ، بیٹے 'دان' (ہالی وڈ کا مشہور فنکار) اور بیٹی 'لوریٹا' تینوں کے کردار محض تذکرے تک محدود۔

ب۔ موضوعات: انسانیت کے خدمت کے حوالے سے امریکی حکومت کا دوہرا معیار۔

۲.۱.۱.۷۔ حسن اور آئینے:

ا۔ کردار: 'میں' کے طرزِ تکلم میں راوی، اس کا دوست 'راجن'، گورا سپاہی، 'کرسچین نرس' اور خودکشی کرنے والا ناکام عاشق وغیرہ۔

ب۔ موضوعات: ۱۔ امیروں کی پُرتصنع اور غریب کی حقیقت کے قریب تر زندگی، ۲۔ غیر ملکی فوجیوں کا عوام سے تحقیر آمیز روّیہ، ۳۔ حسن کے پرفریب ہتھکنڈے، ۴۔ غربت و افلاس کی ستائی مجبور عورت کا استحصال اور عورت کی خودداری، ۴۔ فکرِ معاش اور حصولِ رزق میں درپیش مشکلات۔

۲.۱.۱.۸۔ گیت اور انگارے:

ا۔ کردار: 'فرانکو' ایک غاصب حکمران، 'جان مارکو' افسانے کا مرکزی کردار اور آزادی کا سپاہی، اس کی محبوبہ 'رفکا'، 'آمیا' شہر کی مغنیہ کے بھیس میں آزادی کی سپاہی، 'لوئی پنیا'، 'آمیا' کا پسندیدہ مشہور گلوکار اور قلمکار، 'بینیر نوریا' اسپین کی آزادی کی سپاہی جو نو مرتبہ گرفتار ہونے کے باوجود بھی بہادری اور چالاکی سے باہر آجاتی ہے اور 'میں' کے انداز تکلم میں کہانی کا 'راوی' وغیرہ۔

ب۔ موضوعات: ۱۔ جذبۂ حریت، ۲۔ غاصبوں کے ظالمانہ ہتھکنڈے اور حریت پسندوں کا جذبہ آزادی، ۳۔ جدوجہدِ آزادی میں خواتین کا اہم کردار۔

۲.۱.۱.۹۔ گیت اور انگارے: فکری و موضوعاتی مطالعہ۔

'گیت اور انگارے' کے پہلے افسانے 'زندگی خلا اور موت' میں دیویندر اسّر کی بیانیہ انداز تحریر میں پیش کردہ کہانی میں انسانی خود ساختہ اصولوں میں پائے جانے والے تضادات نمایاں ہوئے ہیں۔ دیویندر اسّر نے 'زندگی خلا اور موت' کے آئینے میں سماجی وڈیروں کا گھناؤنا دوغلہ چہرہ معاشرے کے سامنے پیش کیا ہے۔ 'زندگی خلا اور موت' کے علاوہ، 'مکتی' اور 'ننگی تصویر' میں بھی وہ معاشرتی تفاوت، معاشی و اخلاقی انحطاط اور تہذیبی زوال کے اثرات زیرِ بحث لائے ہیں۔ تقسیم کے نام پر مہاجر خاندانوں سے سرحدوں کی دونوں جانب، کھیلے گئے ظالمانہ کھیل کے نتیجے میں، نہ صرف انھیں تباہ و برباد اور بے خانماں کرتے ہوئے اپنا مال واسباب اور حسین یادیں پیچھے چھوڑنے پر مجبور کیا گیا بلکہ ساتھ ہی ان کے ماتھے پر 'مہاجر' کا کلنک لگا کر انھیں نئے ملک کا شہری ہی تسلیم کرنے سے انکار کردیا گیا۔ ان تلخ تجربات سے ذاتی طور پر گزرنے والے دیویندر اسّر جیسے ادیب سے بہتر، اس موضوع پر طبع آزمائی اور کون کرسکتا تھا؟ دیویندر اسّر کا ان تینوں افسانے میں بطور چشمِ دید گواہ ہجرت کے واقعات پر کمنٹری کرتے ہوئے، قاری کو کرداروں کے درد والم میں شریک کرنا ہی ان کا مطمعِ نظر تھا۔ بلحاظِ تکنیک، عام فہم اور سادہ بیانیے میں مرتبہ یہ تینوں افسانے سحر انگیزی اور رمزیت کا رنگ لیے ہوئے ہیں۔ ہمارے معاشرے کی عورت اپنا گھر بسانے کے لیے آخری حد تک جتن کرتی ہے خواہ اس کے لیے اسے اپنی عزت اور جان کا نذرانہ ہی نہ کیوں نہ پیش کرنا پڑے۔ اور اگر اس کا خاندان اس کے باوجود بھی دکھ اور تکالیف کا شکار رہے تو پھر یہ سب اس کی برداشت سے

باہر ہو جاتا ہے اور پھر اسے مجبوراً جان کا نذرانہ تک پیش کرنا پڑتا ہے۔ 'زندگی، خلا اور موت' کی 'نیلم بیگم' کو بھی انہی حالات کا سامنا تھا جس نے شادی سے قبل بطور نیلم بیگم اپنے ماں باپ کی کفالت کا بیڑا اٹھایا ہوا تھا پھر شادی کے بعد وہ اپنے خاوند اور بچوں کی پرورش میں جت گئی۔ جنگ بندی کے بعد خاوند کے نوکری سے نکال باہر کر دیئے جانے اور پھر مزدوروں کے حقوق کے لیے کی گئی ہڑتال کی پاداش میں اُسے مِل ملازمت سے برخاست کر دیے جانے کے بعد اس سے رکشا کھینچنے کی مزدوری بھی انسانیت کی تذلیل کے نام پر چھین لی گئی تو یہی 'نیلم بیگم' جو پہلے کبھی نیلماں ہوا کرتی تھی بازارِ حسن کا رخ کرنے پر مجبور ہو گئی۔ عورتوں کے حقوق کے نام نہاد علمبر دار جب اس سے یہ پیشہ بھی چھین لیتے ہیں تو خاندان کو بھوک و افلاس کے گرداب سے نکالنے میں ناکامی پر وہ مجبوراً خودکشی کر لیتی ہے۔ خودکشی سے قبل، نیلماں بیگم، پلیٹ فارم پر ریل کی منتظر، ماضی کے جھروکوں میں جھانکتے ہوئے سوچتی ہے:

''..جب وہ ہندو تھی، جب وہ مسلمان تھی اور جب اس کا کوئی مذہب نہیں تھا۔ جب وہ بچہ تھی اور کنواری تھی، جب وہ شادی شدہ تھی اور جوان تھی، جب وہ ایک عصمت باختہ عورت تھی اور ایک زندہ لاش تھی...اس کا سب کچھ بک گیا تھا...اور اس کی زندگی میں ایک نہ مٹنے والا خلا پیدا ہو گیا تھا...اس خلا سے بچنے کے لیے آدھی آدھی رات کو سردی سے ٹھٹھرتی اور اندھیرے میں بھٹکتی اس سنسان پلیٹ فارم پر گھومتی رہی لیکن یہ خلا نہ مٹ سکا..'' [۱۰]

مجموعے کے دوسرے افسانے 'پلازم کے جراثیم' کی کہانی، امریکی معاشرت کے علاوہ محکوم ممالک میں بسنے والے افراد کے گھناؤنے کردار کی عکاس ہے۔ افسانے کا راوی، اپنے امریکی دوست کی بیوی سے جنسی تعلقات کے الزام میں گرفتاری کے بعد عدالت کے سامنے، امریکی معاشرت کی نام نہاد اخلاقی اور قانونی جکڑ بندیوں اور رنگین محفلیں سجانے کے لیے مہیا کی جانے والی شراب اور پیشہ ور طوائفوں کی امریکہ سمگلنگ کے کاروبار کے بارے میں انکشافات کرتا ہے کہ سماج کے یہ نام نہاد نگہبان شراب سمگلروں کو گرفتار کرنے کے بعد ان کی پکڑی جانے والی ساری شراب خود ہی پی جاتے ہیں۔ 'راوی' امریکی معاشرے کی تعریف کے پسِ پردہ امریکی معاشرے کے دوہرے معیار کے بخیے ادھیڑتے ہوئے اپنی گرفتاری کا اصل سبب عورتوں کے کاروبار میں مندے کا رجحان اور منافع میں کمی بیان کرتا ہے جس کی وجہ سے وہ جب پولیس کو حسبِ خواہش شراب کی مقدار مہیا نہ کر سکا تو اسے امریکہ دشمنی کے الزام میں دھر لیا گیا ہے۔ اس بارے میں راوی کا مزید کہنا ہے کہ امریکہ، عالمی برادری میں اپنی ساکھ اور برتری قائم رکھنے کے لیے ہر قسم کے منفی ہتھکنڈوں کے استعمال میں حق بجانب بھی ہے۔ انسانی فلاح و بہبود اور عالمی مدد کرنے کا دعویدار امریکہ، اپنی استعمال سے زائد گندم، باقی دنیا میں نرخوں میں کمی کے خوف سے اس لیے سمندر برد کر دیتا ہے کہ دیگر ممالک کے باشندوں کی بھوک و افلاس مٹ جانے سے کہیں اس کی بالا دستی کو گزند ہی نہ پہنچ جائے۔ آسٹریلیا بھی اسی لیے ہی اپنی مانگ سے زائد پھل اور اناج دریا بُرد کر دیتا ہے۔ 'پلازم کے جراثیم' میں راوی، امریکہ کے اندر دو امریکیوں کی موجودگی حکومتی بقاء کے لیے ضروری گردانتا ہے۔ راوی، امریکی حکومت کے ایک ہی امریکہ کے دعویداروں کے خلاف غیر امریکی ہونے کے مقدمات قائم کرنے کے حکومتی اصولوں کی بھی تائید

کرتا ہے۔[11] 'پلازم کے جراثیم' کےعلاوہ 'انسان اور انسان' اور 'گیت اور انگارے' وغیرہ میں عالمی جنگوں کے ہولناک نتائج سے پیدا شدہ دگرگوں معاشرتی ومعاشی حالات پر بحث کے علاوہ مغربی معاشرت کی گرویدہ عوام کی کمزوریاں اور اشرافیہ کے اوچھے ہتھکنڈے بھی بخوبی طشت از بام ہوئے ہیں۔

'مکتی' کے عنوان سے افسانے میں بھی 'زندگی خلا اور موت' کی کہانی کا اعادہ محسوس ہوتا ہے جس میں 'نیلم بیگم' کی طرح 'لیلا ونتی' کو اپنی گمشدہ بیٹی کے بعد اپنے خاوند کے قید ہونے کا صدمہ بھی برداشت کرنا پڑتا ہے۔ خاوند کی رہائی کے لیے جدوجہد کے دوران، اپنی گمشدہ بیٹی 'شیلا' کی ہم شکل لڑکی کا اظہارِ ہمدردی، اس کے جذبات میں تلاطم پیدا کر دیتا ہے:

''ماں تم رو کیوں رہی ہو؟ لیلا ونتی نے ایسا محسوس کیا جیسے اس کی لڑکی شیلا کی آواز ہو. ماں تم غم نہ کرو مجھے بھی اپنی لڑکی سمجھو۔ ہم حکومت سے یہی کہنا چاہتے ہیں کہ...مغویہ لڑکیوں کا سراغ لگا کر ان کے وارثوں کو واپس لائے..لیکن بیٹی میرا خاوند بھی کل گرفتار کر لیا گیا ہے... پولیس والے کہتے تھے کہ وہ دیکھنے میں روپوش کا رکن لگتا ہے..وہ یہ کہہ کر پھر رونے لگی۔ نوجوان لڑکی کی مٹھیاں بھنچ گئیں...وہ اس کو سہارا دے رہی تھی...ہم اپنے دیش کے محبوب رہنما سے ملنے جا رہے ہیں۔ تم بھی اپنے دکھوں کی کہانی سنانا اور انصاف کی اپیل کرنا۔'' [12]

'لیلا ونتی' بھی اسی لڑکی کی دعوت پر احتجاج میں شامل ہو کر سماجی لیڈر سے ملتی ہے مگر لیڈر کے ان قیدیوں کی رہائی سے صاف انکار کا صدمہ 'لیلا ونتی' کا دل توڑ کر رکھ دیتا ہے۔ خاوند کی جدائی کے صدمے اور بھوک سے نڈھال 'لیلا ونتی'، بے ہوش ہو کر گرتے ہی دم توڑ دیتی ہے۔ افسانے میں 'لیلا ونتی' کی موت کی کچھ یوں منظر کشی ہوئی ہے:

''وہ اپنے شوہر کی راہ دیکھتی ہوئی اس کی پیاری یاد کی کسک اپنے دل میں لیے ہوئے، اپنی جوان معصوم لڑکی کے ارمانوں، حسرتوں، تمناؤں اور کنواری عصمت کے خون کا داغ سینے میں چھپائے ہوئے، اپنے ننھے بچے کے آنسوؤں میں اپنی زندگی کے غم اور سوز کی جھلک دیکھتے ہوئے اس نئی دھرتی کی سرحدیں پار کر کے دور کہیں دھندلکوں میں کھو چکی تھی وہ ایک بار نہیں دوبار مری تھی اور تیسری موت تو محض ایک حادثہ تھی۔'' [13]

'ننگی تصویر' افسانے میں پہلی مرتبہ ماورائے حقیقت پر مبنی کردار سامنے آئے ہیں جس میں ایک برہنہ تصویر والی عورت، ایک مرد کی مافوق الفطرت غیر مرئی روح اور راوی کے مابین مکالمہ بازی پیش کی گئی ہے۔ دراصل جب تخلیق کار اپنا مدعا بیان کرنے کے لیے سیدھا سادھا آسان طریقہ اختیار نہیں کر سکتا تو وہ تجریدیت، فنٹاسی یا رمزیت کا سہارا لیتے ہوئے کسی ناممکنہ واقعہ یا منظر ممکن اور حقیقت کے بالکل قریب لا کھڑا کرتا ہے۔ دیویندر اسّر کا تخلیق کار کے فرائض کے بارے میں کہنا ہے کہ

''دراصل تخلیق کا پہلا کام ہی قارئین کو اس جانی پہچانی دنیا سے اجنبی کرنا ہے تا کہ اسے یہ محسوس ہونے لگے کہ یہ نئی دنیا ہے، وہ نہیں جسے وہ جانتا ہے جس کا اسے تجربہ ہے۔ یا دنیا تو وہی ہے لیکن اس نے اسے اس طرح اس صورت میں نہیں دیکھا، ایسے محسوس نہیں کیا۔ وہ ایک نئی یا دیگر دنیا ہے۔'' [14]

رمزیہ اندازِ بیان کے 'ننگی تصویر' کے زیرِ عنوان ۷ رصفحات پر مشتمل مختصر ترین افسانے میں آسیبی ارواح باقاعدہ گشت کرتی دکھائی دیتی ہیں۔اس مناسبت سے زیرِ نظر افسانہ اگر غیر مرئی ارواح اور بھوت پریتوں کی 'تم اور وہ' کے طرزِ تکلم میں 'راوی' اور آسیبی ارواح کے مابین مکالمہ بازی کہلایا جائے تو زیادہ مناسب رہے گا۔ یہ افسانہ بھی تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والے خونی فسادات کے روایتی واقعات کے تناظر میں ہی تحریر ہوا ہے جس میں میں بنگال کا فاقہ زدہ کسان بھیک لینے کی بجائے مرنے سے قبل اندر آ کر اپنی کتھا سنانے کی اجازت چاہتا ہے۔ 'راوی' کے منع کرنے پر وہ اپنا سر چوکھٹ سے ٹکرا ٹکرا کر مر جاتا ہے لیکن لاش میں سے اس کی روح ،آسیبی سائے کے روپ میں باہر نکل کر ٹہلتے ہوئے بڑبڑانا شروع کر دیتی ہے کہ 'میں کہانی سنائے بغیر نہیں مر سکتا۔' اتنے میں 'مارو! پکڑو، مارو! وہ ہندو ہے، مارو! مسلمان ہے' کی چیخ و پکار پر مشتمل شور سنائی دینے لگتا ہے۔اور سائیہ چلاتا ہے کہ 'مجھے مت مارو میں مسلمان یا ہندو نہیں ہوں، دوازہ کھول کر مجھے بچالو'۔راوی کو اس سے قبل کے واقعات کے دوران پہلے سے سنی صدائیں 'اگر مسلمان ہو تو پاکستان واپس چلے جاؤ اور ہندو ہو تو ہندوستان وغیرہ' بھی یاد آنے لگتی ہیں مگر پھر بھی وہ اپنے آرام میں مخل ہونے سے منع کرتے ہوئے ،سامنے کے منظر نامے سے لاتعلق سا ہو جاتا ہے۔ گولی چلنے کی آواز پر وہ سائیہ آہنی سلاخوں میں سے گزرتا ہوا اندر داخل ہو کر گلہ کرتا ہے کہ 'تم نے مجھے غنڈوں سے کیوں نہیں بچایا؟' آسیبی سائے کی بحث سے بے پرواہ 'راوی' بستر پر لیٹ کر تکیے کے نیچے سے اپنی پسندیدہ برہنہ تصاویری البم نکال کر جونہی عورت کی ننگی تصویر پر نگاہ ڈالتا ہے تو تصویر والی برہنہ عورت بھی بول اٹھتی ہے:

''میری ننگی تصویر دیکھ کر تم حظ اٹھاتے ہو۔اپنی سنسان راتوں کو آباد کرنا چاہتے ہو..میں آج تمھارے سامنے اپنے ریشمی ملبوس تار تار کر کے عریاں کھڑی ہوں اس لیے کہ اس عریانی کے لیے مجھے ایک پائیلی چاول ملا ہے اس لیے کہ گندم کا ایک دانہ ملا ہے۔ میں سونار بنگلہ کی بیٹی ہو کر آج سوناگاچی کی زینت ہوں میں فساد زدہ روح ہوں۔ میں تم سے صرف یہ پوچھنا چاہتی ہوں کہ کیا تمھاری عینک کے موٹے شیشے میرے ننگے جسم کے سوا کچھ اور بھی دیکھ سکتے ہیں؟''[۱۵]

'چاندنی رات کا درد' کے عنوان سے افسانے میں دیویندر اسرّ نے ناکام محبت کے صدمات کے پسِ منظر میں قائم ہونے والے دیگر انسانی رشتوں کی چاہت اور مٹھاس چکھنے کی کوشش کے علاوہ معاشرے سے سچی اور پرخلوص محبت کے فقدان کا گلہ کرتے ہوئے معاشرے کی بے مروّتی پر بھرپور طنز کیا ہے۔ سچی محبت کی تلاش میں بار بار ناکامی کا منہ دیکھنے کے بعد 'راجن' کا محبت سے اعتماد اور بھروسہ ہی اٹھ جاتا ہے۔ 'راجن' کی شخصیت کا یہ پہلو معاشرے میں سچی محبت کے فقدان کا اظہار ہے لیکن اس کے برعکس کوڑے کے ڈھیر سے ملنے والی نوزائیدہ بچی کی شفیق باپ کے طور پر پرورش کرنے سے ،اس کے دل میں پوشیدہ انسانی رشتوں سے محبت بھی ظاہر ہوتی ہے۔اسی طرح 'راجن' کی لے پالک بیٹی 'پریت کلا' کی منہ بولے باپ سے سچی اور پرخلوص محبت اور معاشرے میں عقیدت پر مبنی روّیوں کی بھی عکاسی ہے۔ 'پریت کلا' منہ بولے باپ کے فن کی قدر دان ہے اس لیے وہ منہ بولے باپ کے بیمار ہونے پر اپنی گہری محبت کا اظہار یوں کرتی ہے:

''...یکایک اسے کھانسی کا شدید دورہ پڑا۔اور وہ خون تھوکنے لگا... باوا! زیادہ تکلیف ہے۔ 'نہیں۔وہ گیت سناؤ گی'۔

کیوں نہیں؟ پریت کلا اس کے قریب آ گئی اور گانے لگی 'تم نے لکھا ہے؟' 'نہیں پردیپ نے' ۔باوا! پردیپ کوی ہو گیا ہے...ایسا معلوم ہوتا تھا کہ وہ اس ایک ہی رات میں الھڑ چھوکری سے مستی بھری جوانی کا پیکر اختیار کر گئی ہو۔اور جب جوانی گنگنائے، چاندنی پاگل بنائے اور روپ دیر سے آئے ۔پریت کلا! راجن چلایا۔باوا! راجن نے اسے زور سے بھینچ لیا اور پھر اس کے ہاتھوں کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی۔باوا! تمھیں کیا ہو رہا ہے۔'' ۱۶؎

انسان اور انسان' افسانے کے مطالعے کے دوران قاری کا ذہن اسی پسِ منظر سے ملتے جلتے افسانے 'پلازم کے جراثیم' کی جانب پلٹ جاتا ہے جس میں امریکی حکومت کا دوہرا معیار امریکی عدالت میں ایک قیدی کی زبانی بیان ہوا تھا۔ 'انسان اور انسان' میں بھی 'پلازم کے جراثیم' کی طرح امریکی طرزِ سیاست کا دوہرا معیار اجاگر ہوا ہے۔افسانے میں امریکی حکومت کے علاوہ 'فلپ' کو بھی بطور امریکی شہری، دوہری شخصیت کے حامل انسان پیش کیا گیا ہے۔اس کے علاوہ افسانہ نگار 'فلپ' کی تہہ در تہہ پردوں میں پوشیدہ شخصیت کا مثبت پہلو ڈھونڈھ نکالنے میں بھی کامیاب ہوئے ہیں۔امریکی شہری 'فلپ' جو دعالمی جنگ کے دوران زخموں سے چور 'راوی' کو اس کے ہندستانی ہونے کے باوجود بروقت طبی امداد پہنچا کر بچا لیتا ہے تو دونوں کی آپس میں گہری دوستی ہو جاتی ہے۔دورانِ جنگ آگ میں گھرے بچے کو باہر نکال کر اس کا جھلسا چہرا اور خاکستر بدن دیکھنے کے بعد اس کے سینے میں سنگین اتار کر مار دینے سے 'فلپ' پر منفی شخصیت کا ٹھپہ بھی لگ جاتا ہے۔اور اس کی صفائی پیش کرنے کے باوجود کہ 'بچے کو عمر بھر دکھ درد سے نجات دلانے کی خاطر اسے قتل کر دینا مجبوری تھا' لیکن اس کی مثبت سوچ کے باوجود 'راوی' اس کے ظالمانہ اور منفی طرزِ عمل پر سخت الفاظ میں تنقید کرتا ہے:

''تم دشمن کے جلتے ہوئے بچے کو بھی زندہ نہیں دیکھ سکے.. ہاں! میں اسے زندہ نہیں دیکھ سکتا تھا، وہ قدرے توقف کے بعد بولا۔'میں اسے بلبلاتا اور تڑپ تڑپ کر مرتا ہوا نہیں دیکھ سکتا تھا۔وحشی، بچوں پر بھی ہاتھ اٹھانے سے باز نہ رہ سکے...'تم اپنے ساتھیوں کو بدنام کر رہے ہو۔یہ فوجی جرم ہے'۔مجھے بڑا تعجب ہوا۔اسی وقت وہ مجھے کچھ غیر امریکی سا دکھائی دینے لگا تھا۔'آخر فاشسٹوں اور ہم میں کیا فرق ہے؟' اس نے دانت سے ہونٹ کاٹتے ہوئے کہا۔'' ۱۷؎

'انسان اور انسان' میں دیویندر اسّر 'پلازم کے جراثیم' کی طرح امریکی معاشرے کو آڑے ہاتھوں لیتے ہوئے شدید تنقید کا نشانہ بناتے ہیں کہ امریکہ مختلف تضادات کے مجموعے پر مبنی ملک ہے اس لیے امریکہ میں ہر سو ایک کی بجائے دو امریکہ نظر آتے ہیں۔افسانہ نگار کی یہ رائے امریکی معاشرے کے افراد کے آپس میں واضح اختلافات کے پس منظر میں قائم ہوئی ہے۔افسانہ نگار، امریکہ کے بارے میں رائے زنی کے بعد اصل سچائی کا بھی برملا اعتراف کر لیتا ہے کہ 'ویسے ہر ملک میں دو ملک ہوتے ہیں'۔ ۱۸؎ امریکہ میں دوسرے امریکہ کی موجودگی سے متعلق یہی نظریہ دیویندر اسّر، 'پلازم کے جراثیم' میں بھی امریکی دوست کی داشتہ سے جنسی تعلق کے الزام میں قیدی کی زبانی عدالت کے روبرو پیش کر چکے ہیں۔

'حسن اور آئینے' میں امیر و غریب کے درمیان فرق نمایاں کرتے ہوئے افسانہ نگار نے یہ اہم نکتہ پیش کیا ہے کہ امیر اپنی زندگی تصنع اور بناوٹ کے سہارے جب کہ غریب لوگ عسرت و غربت میں حقیقی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ہمیشہ

اعلیٰ درجے کے مسافر کے طور پر سفر کرنے والے راوی کو ڈیوٹی پر متعین سپاہی کا انتہائی تحقیر آمیز روّیہ اور اپنے غیر ملکی ہونے کا رعب جمانا، سخت گراں گزرتا ہے۔ ریل گاڑی کے دوسرے درجے کے اکثر سادہ دل مرد مسافر، دورانِ سفر چمکتے چہروں اور حسن وادا کے پرفریب جالوں سے لیس خواتین کی جھوٹی محبت کے ہتھکنڈوں کا شکار ہو کر اپنا وقت اور مال، حتٰی کہ جان تک گنوا دیتے ہیں۔ یہی کچھ ایک جوان کے ساتھ بھی پیش آتا ہے مگر اس کی محبوبہ ترس کھانے کی بجائے ہنستی ہوئی طنزیہ کہتی ہے کہ 'جیب میں پھوٹی کوڑی تک ہوتی نہیں اور چلے آتے ہیں محبت کرنے'۔ اسی درجے کی مسافر کرسچین نرس بھی ہونٹوں پر سرخی کا استعمال، عاشقوں کو گھیرنے اور اپنے حسن کا ہتھیار سپاہی کی سیٹ پر بیٹھ کر اس کا جی بہلاتے ہوئے ٹکٹ کے پیسے بچانے اور گورے سپاہی کی قربت میں گاڑی رکنے پر اسٹیشن کے کیفے ٹیریا سے مفت ریفریشمنٹ کے لیے کرتی ہے۔ چنانچہ راوی بھی مسافروں کے مصنوعی اور پرفریب روّیوں اور لوگوں کی ضرورت درضرورت اور وجوہات در وجوہات کی لامتناہی بحث سے اکتا جاتا ہے کیونکہ اس کے خیال میں سارے مسائل روٹی سے شروع ہو کر روٹی پر ہی جا ختم ہوتے ہیں۔ یہ روٹی ہی بنگال کے قحط کا سبب بنی تھی، خونریز عالمی جنگ کا سبب بھی یہی روٹی تھی، روتی مائیں، کلبلاتے بچے، مزدور، کسان اور کلرک وغیرہ سب اسی محور کے گرد گھومتے ہیں۔

افسانے میں غربت وافلاس زدہ لوگوں کی مجبوریاں بیان کرتے ہوئے بتایا ہے کہ غریب لوگ بھوک وافلاس سے مجبور اپنی عزت و ناموس بھی داؤ پر لگا دیتے ہیں لیکن اس کے برعکس یہ لوگ بہو بیٹیوں کی عزت کا سودا ان کی مرضی سے ہی کرتے ہیں اور وہ بھی اپنے خاندان کی افلاس مٹانے کی خاطر، عزت کی قربانی دینے پر بخوشی رضامند ہو جاتی ہیں مگر زور زبردستی کی وہ بھی قائل نہیں جس کا اندازہ 'راوی' کو پاس سے گزرنے والی حسینہ کا ہاتھ تھامنے پر منہ پر تھپڑ کھانے پر بخوبی ہو جاتا ہے۔ 'حسن اور آئینے' عملی زندگی سے فراریت اور جدوجہد سے کنارہ کشی اور روگردانی اور خیالی دنیا میں جینے کے عادی ان افراد کی کہانی ہے، جن کا اس مشینی دور میں عملی زندگی سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ ظاہر ہے خیالی پلاؤ پکانے والے تن آسان طرزِ زندگی کے دلدادہ، طبقۂ اشرافیہ کے افراد ہی ہو سکتے ہیں لیکن اس کے برعکس عام آدمی کے لیے تو اس طرح کا تصوّر بھی ناممکن ہوا کرتا ہے۔

مجموعے کے آخری افسانے 'گیت انگارے' میں غاصب حکمرانوں اور محکوم عوام کی باہمی کشمکش بیان کی گئی ہے جس میں فاتح اپنا حقِ حکمرانی مسلط کرنا چاہتا ہے مگر اس کے برعکس محکوم طبقہ آزادی کی عملی جدوجہد سے باز نہیں رہتا کیونکہ محکوم طبقے کا قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنے کے باوجود آزادی کی شمعیں جلائے رکھنا اور عوام کا علمِ بغاوت بلند کرنا، یہ سب فطرت انسانی کے تقاضوں میں شامل ہے۔ ایک طرف اقتدار کی ہوس غاصب کو ظلم وستم پر اکساتی ہے تو دوسری طرف محکوم طبقہ بھی، امن اور آزادی کی خاطر علمِ بغاوت بلند کرنے اور جان کا نذرانہ پیش کرنے کے لیے ہمیشہ تیار رہا ہے۔ افسانے کا موضوع بظاہر تو عالمی سیاست نظر آتا ہے لیکن درحقیقت افسانے میں نیکی اور بدی کا وہ معرکہ پیش ہوا ہے جس میں معاشرے کے تمام افراد اپنا اپنا حصہ ڈال رہے ہوتے ہیں۔ اس میں حسن و جمال کی پیکر 'آمیا' کی صورت مغنیہ ہو یا حسن و جمال کا دلدادہ، 'لوئی

پنیا' کے روپ میں ادیب، جو کبھی اسپین کے حسن کے نغمے ہی گایا کرتا تھا مگر پھر وہ سب دلچسپیاں حقیقت پسندانہ روش اختیار کرتے ہوئے وقت کے تقاضوں کے عین مطابق اپنی فطرت یکسر بدل لیتا ہے۔'لوئی پنیا' کے روپ میں دیویندراسّر ادیب کا عملی کردار پیش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں کہ کب اور کیسے اک ادیب اپنی خیالی دنیا کے دائرے کے سحر سے نکل کر حقیقی زندگی کے لیے عملی اقدامات اٹھانے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ دیویندراسّر نے افسانے میں حقیقت وتخیل کے امتزاج سے فنکارانہ صلاحیتوں کے زور پر حقیقی اور تاریخی دستاویزات وواقعات کو افسانے کی فنی پختگی کے رنگ میں رنگتے ہوئے قاری کو محظوظ کرنے کا مکمل سامان بہم پہنچایا ہے۔

افسانے کے اختتام پر'راوی' ہوٹل میں داخل ہونے والے اجنبی کے سامنے بیٹھ کر اس کی ولولہ انگیز اور پرجوش کہانی بغور سننے کے بعد اس کے خیالات اور جوش وجذبے کا قائل ہو کر اس کے قافلۂ آزادی میں شامل ہو جاتا ہے:

''اجنبی...سب کچھ کہہ چکا تھا...کیا مارکو گرفتار کرنا آسان ہے؟ اس نے پوچھا اور میں صرف یہی کہہ سکا۔'جو ایسا سوچتا ہے وہ اسپین کا دشمن ہے'...فضا میں ایک زور کی سیٹی بجی...یہ سیٹی شاید کسی متوقع خطرے کی نشانی تھی۔اجنبی شخص ایک دم اُٹھ کھڑا ہوا...دروازے پر جا کر ایک لحظہ کے لیے رکا اور پھر واپس آ گیا۔اس نے میز پر سے پوسٹر اٹھایا اور جیب میں رکھ لیا اور پھر مجھ سے مخاطب ہوا'ساتھی مجھے تم اپنی رائفل دے دو'..میں نے اسے رائفل دے دی۔اس نے اپنے چغے کی جیب سے اپنا داہنا ہاتھ نکالا اور مٹھی بند کر کے سلام کیا....اس کے ہاتھ کا انگوٹھا کٹا ہوا تھا،..'ساتھی تمھارا تعارف؟ میں حیران تھا میرے سامنے مارکو کھڑا تھا۔'جان مارکو، خونی اور ڈاکو'...سب لوگ اٹھ رہے تھے...میں نے مٹھی بند کر کے اسے سلام کیا اور وہ چلا گیا۔''۱۹

'گیت اور انگارے' کے افسانوں کے خلاصے پر بحث کا اختتام، عمران عراقی کے ذیل کے تبصرے سے کیا جاتا ہے:

''دیویندراسّر ایک عام آدمی کی زندگی کے گیت گاتے ہیں پھر چاہے یہ گیت مرثیے کی صورت میں اس کی المناک داستان ہی کیوں نہ ہو۔ان افسانوں کا عام آدمی ہزار جبر وتشدد کے بعد بھی اس تعمیر میں حصہ لیتا ہے جو صحتمند معاشرے کی تشکیل میں معاون ہو۔''۲۰

المختصر دیویندراسّر کے پہلے مجموعے'گیت اور انگارے' میں شامل جملہ افسانے قاری کو دورانِ مطالعہ کہانی کے سحر میں کچھ اس انداز سے جکڑے رکھتے ہیں کہ مطالعے کے بعد قاری کے ذہن میں'گیت اور انگارے' کے افسانوی کرداروں کی بازگشت تادیر سنائی دیتی ہے۔

۲.۲۔ شیشوں کا مسیحا۔

دیویندراسّر کا سال ۱۹۵۵ء میں'شیشوں کا مسیحا' کے عنوان سے شائع ہونے والا افسانوی مجموعہ بھی'گیت اور انگارے' کی طرح ۸ر عدد افسانوں اور ۱۹۱ر صفحات پر ہی مشتمل ہے جس کے ابتدائی ۲ر صفحات میں اختر انصار آبادی کا تحریر کردہ پیش لفظ اور افسانوں کے بعد کے صفحے پر ڈاکٹر اعجاز حسین اور ممتاز حسین کے دو تبصرے بھی شامل ہیں۔ پیش لفظ میں

اختر انصار آبادی کہتے ہیں کہ'دیویندر اسّر کا افسانوں کی بنیاد، گرد و پیش کے حالات اور ماحول پر استوار کرنا اس بات کا غماز ہے کہ وہ حالات کے شکنجے میں جکڑے انسانوں کا اندرونی کرب محسوس کرتے ہوئے، اسے اپنے افسانوی کرداروں میں پیش کرتے ہیں اور یہی ان کے ترقی پسند ادیب ہونے کا ثبوت بھی ہے'۔ اپنے دور کے نظامِ حیات کی ہو بہو عکاسی کرنے والے دیویندر اسّر کے افسانوں کے امتیازی وصف کے ضمن میں ممتاز حسین کا تبصرہ کچھ یوں ہے:

''دیویندر اسّر کو کہانی لکھنے کا ایک خاص سلیقہ ہے وہ تھوڑی سی بات کہہ کر ایک مخصوص ماحول پیدا کر لیتے ہیں جو بے حد یقین آفرین ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ کہانی لکھنے کا یہی حسن ہے۔''[۲۱]

افسانوں سے متعلق مزید بحث سے قبل ''شیشوں کا مسیحا'' میں شامل افسانوں کے صفحات کی تفصیل بالترتیب اس طرح ہے:

۱۔ جیب کترے، ۱۰؍صفحات۔

۲۔ جیل، ۸؍صفحات۔

۳۔ سنک کافی، ۱۱؍صفحات۔

۴۔ آنندا، ۱۰؍صفحات۔

۵۔ مکان کی تلاش، ۱۹؍صفحات۔

۶۔ برا آدمی، ۸؍صفحات۔

۷۔ پھول بچہ اور زندگی، ۶؍صفحات

۸۔ مارگریٹ، ۱۱؍صفحات

۲.۲.۱۔ کردار و موضوعات۔

۲.۲.۱.۱۔ جیب کترے:

ا۔ کردار: مقامی سکول میں موسیقی کا استاد'پروفیسر یوگیندر پردیپ'، اصول پرست اور سکول کے مالک کا تابعدار پرنسپل 'استاد منی برگھوش'۔ یوگیندر پردیپ کا جیب کترا دوست'اُماناتھ'۔

ب۔ **موضوعات:** بدگمانی کے بدلے مروّت کا برتاؤ: بہترین اخلاقی درس۔

۲.۲.۱.۲۔ جیل:

ا۔ کردار: جیل کے قیدی'سوہن'، 'کالی چرن'، 'جمیل بابو'، 'سریش'، 'بپن دا'، 'رام چند' اور 'شرذ' وغیرہ

ب۔ **موضوعات:** ۱۔ قیدی کا اپنوں سے ملاقات سے قبل انتظار اور بعد از ملاقات دلّی راحت و قلبی سکون، ۲۔ انوکھا اور انفرادی موضوع۔

۲.۲.۱.۳۔سنک کافی:

ا۔کردار: 'اوفیلیا' بار میں ویٹرس ہے جسے سندر نے 'سنک کافی' کا نام دیا ہے۔ 'سندر' افسانے کا راوی، اور بار میں موجود دیگر گاہک وغیرہ۔

ب۔موضوعات: ملاقاتوں کے تسلسل کا نتیجہ باہمی التفات۔

۲.۲.۱.۴۔آنندا:

ا۔کردار: 'آنندا'، 'مارگریٹ' اک غیر شادی شدہ سابقہ نرس، 'دیپا' آنندا کی سابقہ محبوبہ۔افسانے میں 'دیپا' کے خاوند بطور غائبانہ کردار۔

ب۔موضوعات: ا۔عورت کی تشنہ فطرت، ۲۔پابندیٔ اوقات کامیابی کی دلیل، ۳۔زمانے کی مخالفت میں چلنا، ناکامی کی صورت سزا۔

۲.۲.۱.۵۔مکان کی تلاش:

ا۔کردار: 'اماکانت'، مرکزی کردار، 'رانی'، اماکانت کی بیوی، 'لتا' تقسیم کے دوران اغوا ہوجانے والی لڑکی جسے بازیاب ہونے کے بعد والدین اپنانے سے انکار کردیتے ہیں۔

ب۔موضوعات: ا۔غربت و افلاس میں چھت کی اہمیت، ۲۔دیارِ غربت میں مرد کے مسائل اور گھریلو عورت کی عدم اطمینانی۔

۲.۲.۱.۶۔برا آدمی:

ا۔کردار: 'بہادر چند' برا آدمی، مگر اچھا بننے کی کوشش میں مگن دوست، افسانے کا راوی 'میں' اور سٹوڈنٹ لڑکی۔

ب۔موضوعات: ا۔اچھی صحبت کا مثبت اثر، ۲۔بہادر چند کا مثبت اور دوست کا منفی کردار۔

۲.۲.۱.۷۔پھول بچہ اور زندگی:

ا۔کردار: 'رمن' بس سٹاپ کے عین سامنے کمرے میں رہائش پذیر کرائیہ دار، بطور مرکزی کردار۔اُوپر کے پورشن میں سلائی مشین کی آمدنی سے گھر بار چلانے والی 'عورت' اور اس کا بیمار بچہ۔

ب۔موضوعات: نیک عمل کی انجام دہی ذمہ داری کا شعور اجاگر کرتی ہے۔

۲.۲.۱.۸۔مارگریٹ:

ا۔کردار: 'آنند' کہانی کا راوی، 'مارگریٹ' آنند کی غیر شادی شادی شدہ دوست، جو ماں کی قبر کے پاس سے پڑے نوزائیدہ بچے کو ماں بن کر پالتے ہوئے خمیازہ بھی بھگتی ہے۔

ب۔ موضوعات: ۱۔ عورت کا مضبوط کردار، ۲۔ آنند، بطور کمزور کردار انسان۔

۲.۲.۱.۹۔ 'شیشوں کا مسیحا': فکری و موضوعاتی مطالعہ۔

دیویندر اسّر نے 'شیشوں کا مسیحا' میں سیاسی اصولوں اور فارمولوں کی بجائے زندگی کے اصل حقائق کی ترجمانی کی ہے۔ 'شیشوں کا مسیحا' کے افسانوں میں قاری کو پرچھائیوں پر مشتمل کردار بکثرت ملتے ہیں۔ یوں تو پرچھائیاں اور سائے ایک جیسے ہی ہوتے ہیں مگر ان کے جداگانہ چہروں کے نقوش انھیں اک دوسرے سے نمایاں ضرور کرتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے کرداروں سے پیش آنے والے واقعات کے پسِ منظر میں کرداروں ہی کی زبانی، بڑی حد تک اپنی ہی زندگی کے درپیش واقعات اور مسائل کی جھلکیوں میں اپنی زندگی کا فلسفہ پیش کیا ہے۔ چونکہ زندگی بھر وہ خود بھی معاشی تنگدستی، سماجی و معاشرتی رکاوٹوں، سماجی رسم و رواج کی حد بندیوں اور حدود و قیود کی رکاوٹوں کا شکار رہے ہیں چنانچہ اپنے شعور اور جذبات کا اظہار کبھی وہ 'جیب کترے' کے کردار میں تو کبھی اسی پسِ منظر میں لکھی گئی کہانی 'جیل' کے اسیروں کے روپ میں اپنوں سے امید افزا ملاقات اور پھر ملاقات کے بعد ملنے والی راحت اور سکون کے منظر نامے کی صورت بیان کرتے ہیں۔

'جیب کترے' افسانے میں اہم نکتہ پیش ہوا ہے کہ انسان پیدائشی طور پر اچھا یا برا نہیں ہوتا بلکہ ماحول، حالات اور معاشرہ، اس کی تربیت اور فطرت میں پختگی لانے کے لیے اپنا اپنا حصہ ڈالتے جاتے ہیں۔ مجموعے کے افسانوی کرداروں میں ٹھہراؤ یا جمود کی بجائے ان کی سیمابی فطرت، کہانی میں متحرک دکھائی دیتی ہے۔ 'جیب کترے' دیویندر اسّر کی نیکی و بدی کی باہمی کشمکش پر ایک عمدہ کاوش ہے جس میں افسانہ نگار نے نچلے طبقے کے افراد کی گزر اوقات زیرِ بحث لاتے ہوئے ایک طرف ان پڑھ اور بدطینت انسان 'اماناتھ' جیسے جیب کترے کی خصلت بیان کی ہے اور دوسری جانب بطور پڑھے لکھے افراد، پروفیسر 'یوگیندر پردیپ' اور سکول پرنسپل استاد 'منی برگھوش' کے کرداروں کا انتخاب کیا ہے۔ افسانے کے تینوں کردار اپنے اپنے فن میں ماہر ہیں۔ 'پروفیسر یوگیندر پردیپ' کو اپنے جیب کترے دوست پر تو مکمل بھروسہ اور اعتماد ہے مگر اس کے مقابل وہ موسیقی کے سکول کے پرنسپل 'استاد منی برگھوش' کو دو ماہ کی تنخواہ کی بندش کی بناء پر، خیر خواہ کی بجائے دشمن سمجھنے لگتا ہے۔ 'استاد منی برگھوش' مالک کے حکم کی تعمیل میں بادلِ نخواستہ سکول کے استاد 'یوگیندر پردیپ' کو ملازمت سے تو فارغ کر دیتا ہے مگر ساتھ ہی مالک سے اپنے بقایاجات کی مد سے اس کی تنخواہ کی ادائیگی کی تاکید بھی کرتا ہے۔ اس کی نیک نیتی کے برعکس 'یوگیندر پردیپ' اپنی بیمار بہن کے علاج کے لیے درکار رقم کے سبب مجبوراً جیب کترے دوست 'اماناتھ' کو پرنسپل کی جیب کاٹنے پر قائل کر لیتا ہے۔ لیکن پرنسپل کی جیب سے رقم کی بجائے سکول کے مالک سیٹھ بنواری لعل کے نام رسید نکلتی ہے جس میں درج حساب کی تفصیل سے پرنسپل کو بھی تنخواہ کی عدم وصولی ہی ثابت ہوتی ہے۔ پرنسپل کی تحریر سے یہ راز بھی افشاں ہوتا ہے کہ پرنسپل استاد منی برگھوش، 'یوگیندر پردیپ' کا دشمن نہیں بلکہ خیر خواہ تھا، جو تنگدستی اور بھوک افلاس میں بھی قدروں کی پاسداری کرتے ہوئے سیٹھ رام لعل سے اس کی ذاتی جمع شدہ زرِ ضمانت میں سے ہی پروفیسر کو تنخواہ کی ادائیگی کی تاکید کرتا ہے تا کہ وہ اپنی بیمار بہن کا علاج کروا سکے۔ یہ انکشاف استاد یوگیندر پردیپ کے لیے باعثِ شرمندگی اس لیے بھی تھا کہ منی

برگھوش نے یوگیندر پردیپ کی منفی سوچ کے برعکس اس کی ضروریات کا ادراک کرتے ہوئے بنواری لعل کو رقم کی ادائیگی اور مدد کی تاکید پہلے سے ہی کر رکھی تھی۔ بدگمانی اور غلط فہمی کی فضا پر مبنی کہانی کا اختتام بھی غلط فہمی اور بدگمانی کے ماحول پر ہی ہوتا ہے:

''پروفیسر یوگیندر پردیپ کرسی پر گر پڑا۔ باہر یونگ والا چلا رہا تھا۔ استاد منی برگھوش، پرنسپل سنگیت مہادو دیالہ نے خودکشی کر لی ہے۔ اس کی جیب کٹی ہوئی پائی گئی۔ عام قیاس ہے کہ کسی پاکٹ مار نے ان کی جیب سے بھاری رقم اڑا لی ہے۔'' ۲۲

'جیب کترے' کے موضوع پر سبق آموز تحریر ہر کسی کے بس کی بات اس لیے بھی نہیں ہے کہ اس موضوع پر ایک تو بہت کم تحریری مواد دستیاب ہے اور دوسرا اس موضوع پر قلم اٹھانے سے قبل اس قبیل کے پیشہ ور افراد کی عادات واطوار سے کامل آگاہی بھی لازمی شرط ہے۔ ظاہر ہے دیویندر اسّر نے اس طبقے کے افراد کی حرکات وسکنات اور طرزِ زندگی کے بغور مطالعے کے لیے ان سے قریبی روابط استوار کیے ہوں گے جس کے بعد ہی وہ ایسا اچھوتا موضوع احاطہ تحریر میں لا سکے ہیں۔

'جیب کترے' کی طرح 'جیل' کے موضوع پر اردو افسانوی ادب میں کم ہی ایسا مواد دستیاب ہے جس میں جیل عملے کی فطرت اور عادات واطوار کی عکاسی ہوئی ہو۔ اپنوں سے متوقع ملاقات کے سلسلے میں قیدیوں کے جذباتی روّیوں کی متاثر کن ترجمانی کرنے میں کامیابی کا راز اسی میں مضمر ہے کہ دیویندر اسّر کو خود بھی جیل یاترا کے دوران انہی تلخ تجربات کے کرب کا بخوبی علم تھا۔ افسانے کی صنف میں دیویندر اسّر کی جانب سے جیل یاترا سے متعلق یہ اک اچھوتا عنوان ہے جس میں دیویندر اسّر نے جیل قیدی کی اپنوں سے ملاقاتوں کا سماں کچھ یوں باندھا ہے:

''...ملاقات کتنی خوش کن ہوتی ہے...ملاقات کتنی ضروری ہے جیل میں رہ کر بھی آدمی سمجھتا ہے کہ وہ باہر کی دنیا میں سانس لے رہا ہے...جیل سے رہائی کے بعد کا خیال نئی زندگی کے خواب دکھاتا ہے۔ زندگی جھوم کے ناچ اٹھتی ہے کیونکہ سوہن کی ماں متھرا کے پیڑے لائے گی، کالی چرن کی نئی پتلون آجائے گی۔ جمیل کا بھائی اس کے بڑھتے ہوئے بالوں کے لیے ہاتھی دانت کی کنگھی لائے گا...پین دا کا دوست شرت چندر کے ناول جمع کر کے لائے گا۔ شرد کے لیے کوئی سگریٹ کا ڈبہ لائے گا اور وہ اندر ہی منگوا لے گا۔'' ۲۳

اپنوں سے ملاقات کی خاطر کی جانے والی تیاری کے دوران قیدیوں کے جذبات میں بیدار راحت افزا ہلچل ملاحظہ ہو:

''ہوا کا کوئی جھونکا خوشبو میں لپیٹ کر جھٹک دوں گا اور تمھاری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دور تک ڈوبتا چلا جاؤں گا۔ عین اس وقت چاند کے چہرے پر بادل کا ٹکڑا چھا جائے گا اور ساری کائنات کا مرکز ہم بن جائیں گے اور ساری کائنات کا حسن ہم میں سمٹ آئے گا۔ میں اور تم، وہاں کسی سنسر کی نگاہ تو نہ ہوگی، شرد ایک دم تڑپ کر اٹھ بیٹھا۔ اسے محسوس ہوا کہ اس کے خط پر نیلا کی نہیں سنسر کی آنکھیں دوڑ رہی ہیں۔ اور کسی سازش کا پتہ لگانے کے لیے خط پڑھ رہی ہیں...چاند سے

بنے ہوئے خیالوں کا طلسم ٹوٹ گیا۔ جب نمبردار اس کے سیل کا دروازہ بند کرنے آیا تو اس نے کہا نمبردار وہ خط دینا۔ شرد نے خط لے کر پھاڑ دیا۔ کیا ہوا بابو جی، کیا کوئی ایسی ویسی بات لکھ دی تھی؟ نمبردار نے پوچھا۔ ہاں بہت بڑی سازش۔ یہ لوسنسر کو دے دینا۔'' ۲۴

'سنک کافی' دیوبندر اسّر کے سادہ پیرائے اور اکہرے پن کے انداز میں تحریر کردہ اس افسانے کا آغاز دو دوستوں 'اوفیلیا' اور 'سندر' کی بار میں ہونے والی باہمی ملاقاتوں سے ہوتا ہے جس کے بعد یہ دونوں ایک دوسرے کے قریب آ جاتے ہیں۔ یوں بھی روز روز کی ملاقاتیں اک دوسرے کی عادات و اطوار کو بہتر انداز میں سمجھنے اور اک دوسرے کا اس طرح عادی بنا دیتی ہیں کہ ملاقاتوں میں وقفہ حائل ہونے پر آپس میں ملنے کی تڑپ بیدار ہو جاتی ہے۔ یہی کچھ سندر کے ساتھ بھی پیش آتا ہے اور جب اوفیلیا سے ملنے کے تڑپ اسے بے چین کرتی ہے تو وہ دوست کے ہزار منع کرنے کے باوجود بھی اپنے آپ کو پاگل تک قرار دیتے ہوئے خلوت کی ساتھی 'اوفیلیا' سے ملنے نکل پڑتا ہے۔ 'سنک کافی' دراصل رائی کا پہاڑ بنانے اور بدگمانیوں کی بنیاد پر کسی کے بارے میں غلط رائے قائم کرنے کے علاوہ مغربی معاشرے کی شور شرابے اور مئے ناب میں ڈوبے لائف سٹائل کا اظہار یہ بھی ہے جس کی گواہی دیوبند اسّر کے یہ مختصر سے جملے دے رہے ہیں: ''یہ آدمی بڑا دلچسپ ہے۔ جب یہ شراب پیتا ہے تو عورت کے پیچھے بھاگتا ہے اور جب عورت کے پیچھے بھاگتا ہے تو شراب پیتا ہے۔'' ۲۵ اس کے علاوہ کسی پیچیدہ اسلوب کی بجائے جملہ کہانی میں اکہرا پن ہی ملتا ہے البتہ کہیں کہیں اک آدھ مختصر سے جملے میں کوئی گہری بات ضرور بیان کی گئی ہے مثلاً: 'سنک کافی تم نے شادی نہیں کی؟ شادی! قانونی طوائف (Legal prostition) کافی نے کہا۔' ۲۶ اور پھر اوفیلیا یعنی 'سنک کافی' سندر کے سوال کا جواب ان الفاظ میں دیتی ہے۔ 'میرا خیال ہے مردوں کو شادی کرنی چاہیے اور کسی عورت کو نہیں'۔ اسی طرح 'سندر' کا دوست جب اسے کرسٹل بار جانے سے منع کرتا ہے کہ 'ویسے تو تم جینیس ہو، مگر کرسٹل بار جا کر تم پاگل ہو جاؤ گے'' تو سندر کا خوبصورت جواب ہوتا ہے: 'جینیس؟ ہر جینیس پر ایک ایسا دور آتا ہے جب وہ پاگل ہو جاتا ہے یا پھر پیغمبر۔' ۲۷

'آنندا' افسانے کی کہانی عورت کی ماضی کی محبت اور شادی شدہ زندگی کے پل صراط پر کھڑی اس عورت کے عدم اطمینان کی کتھا ہے جسے اپنے محبوب کی ہر الٹی ادا سے بھی پیار ہے جبکہ خاوند کا سچا پیار اور گہرا لگاؤ بھی اپنے محبوب کی عادات و اطوار کے مقابلے میں کمتر محسوس ہوتا ہے۔ اس کا بطور بیوی منفی روّیہ خاوند کی جانب سے بیوی کی جملہ خواہشات پوری کرنے کے باوجود بھی برقرار رہتا ہے۔ اسی بناء پر افسانے میں 'دیپا' کی محبت کا پیمانہ نہایت پست دکھایا گیا ہے، جسے سابقہ محبوب کی لاپرواہیوں سے محبت اور کتابوں اور پابندئ وقت سے بھی شدید نفرت کے علاوہ وجیہ، صحت مند، صاحبِ ثروت اور پابندئ وقت کے حامل محبت کرنے والے خاوند کے مقابلے میں چھوٹے قد کے کمزور جسم اور کمزور نظر، لاپرواہ اور نکھٹو محبوب کے ساتھ بیتے لمحات کی یاد ہر وقت ستاتی ہے۔ شادی کے بعد وہ آنندا' کے ساتھ گھومے ہوئے مقامات کی دوبارہ سے بھی سیر کر لیتی ہے مگر وہ خاوند کی احسان مند ہونے کی بجائے چڑ چڑے پن کا شکار ہو کر اپنے شوہر کی جانب سے اظہارِ محبت کے لیے کہے

گئے الفاظ پر بھی اپنی سخت ناگواری اظہار کچھ یوں کرتی ہے:

''وہ یہ سوچ کر اداس ہوگئی، اس کا خاوند کہہ رہا تھا، برف سے لدی ہوئی چوٹیاں کتنی خوشنما معلوم ہوتی ہیں جیسے.....

'اس نے ایک عجیب سی حرکت کی۔ وہ ایم اے کی درسی کتابوں سے از بر کی ہوئی تشبیہیں دوہرانے لگا۔ اور دیپا سوچ رہی تھی...اس کے خیال میں ہر آدمی فطرت کو اپنے احساس میں سمو کر پیش کرتا ہے جو اس احساس سے محروم ہو وہ درسی کتابوں سے لیے ہوئے فقروں سے عشق کا اظہار کرتا ہے۔ دیپا کو اسی سے نفرت تھی ورنہ آنندا۔ ایک دبلا پتلا چھوٹے قد کا آدمی جس کی آنکھوں کے گرد عینک کے موٹے موٹے شیشے تھے...لیکن آنندا۔ بس آنندا تھا جو صرف وہی ہوسکتا ہے...''۲۸

'دیپا' کا خاوند وقت کا پابند ہے مگر وقت کی پابندی سے 'آنندا' کی طرح اب 'دیپا' بھی سخت نفرت کرنے لگتی ہے۔ سونے کی چین والی قیمتی گھڑی ہونے کے باوجود اب وہ خود کو سوئیوں کی غلام محسوس کرتی ہے، کیونکہ 'آنندا' کے پاس گھڑی نہ ہونے پر جب وہ اس سے ملنے دیر سے پہنچتا تو 'دیپا' اسے گھڑی خرید کر وقت پر آنے کا کہتی۔ جس پر 'آنندا' کا یہ جواب ہوتا:

''...بات دراصل یہ ہے کہ دیپا کہ جب دل کی دھڑکن ذرا تیز ہوتی ہے تو جلدی آجاتا ہوں اور ذرا مدھم تو دیر سے۔ اب دل کی دھڑکنیں تو گھڑی کی سوئیوں کی غلام نہیں رہ سکتیں۔ ذرا سوچو...یہ بھی کیا زندگی ہے کہ آدمی گھڑی کی سوئیوں کی ٹک ٹک کے ساتھ حرکت کرے۔ ہم آدمی ہیں مشین نہیں کہ زندگی کا ہر لمحہ ٹھیک وقت کے ساتھ ہم آہنگ ہو۔ کبھی کبھی بھٹک جانا، کبھی مدہم کبھی تیز، 'تم ابنارمل ہو آنندا''۔ لیکن گھڑی تو نہیں۔''۲۹

محبت کا ہر ڈھنگ نرالا سہی، محبوب کی ہر الٹی ادا بھی بے شک دل کو بھلی ہی کیوں نہ لگے مگر زندگی میں کامیابی حتیٰ کہ محبوب کے حصول میں کامیابی بھی اسی صورت ممکن ہے جب ہر کام بروقت انجام دیا جائے ورنہ بصورتِ دیگر تو وہی نتیجہ نکلتا ہے جو 'آنندا' کے ساتھ پیش آیا جب وہ محبوبہ کی شادی کی پہلی سالگرہ کی تقریب میں مبارکباد کے لیے پہنچنے کی بجائے ملکِ راہیٔ عدم ہو گیا۔ 'آنندا' کی محبت میں ناکامی کا سبب اس کا زندگی کے ہر معاملے میں دنیا کی مخالف سمت میں چلنے کا منفی روّیہ تھا۔ اس سلسلے میں 'آنندا' اور سینی ٹوریم کی نرس کے مابین ہونے والا یہ مکالمہ دلچسپی کا حامل ہے:

''میرا مر جانا ہی اچھا ہے۔ میں ابنارمل ہوں۔ دیکھو نا۔ جب میں بیٹھتا ہوں تو کرسی پر ٹانگیں سکیڑ کر بیٹھتا ہوں۔ میں چائے میں دودھ کم اور شکر کے چار چمچے ڈالتا ہوں اور پھر اسے ٹھنڈا کر کے پیتا ہوں اور خوب پیتا ہوں۔ بھری محفل میں زور سے کھانستا ہوں اور کسی کی انگلی پر زخم دیکھ کر پوچھتا ہوں کہ دل پر چوٹ تو نہیں لگی۔''۳۰

المختصر 'آنندا' افسانے کے مرکزی کردار کے انجام کے ذریعے دیویندر اسّر یہ پیغام بھی دینے میں کامیاب رہے ہیں کہ انسان کو کامیابی کے زینے طے کرنے کے لیے زمانے کی مخالف سمت چلنے کی بجائے موافقت کے اصولوں پر کاربند رہنا چاہیے۔ زمانے سے مخالفت میں چلنا زندگی اجیرن بنا دیتا ہے۔ اسی طرح ان کا پابندیٔ وقت اور وقت کی قدر سے متعلق درس بھی اپنی جگہ اہم ہے کیونکہ کامیابی ہمیشہ ان لوگوں کے قدم چومتی ہے جو وقت کی اہمیت اور قدر کرتے ہوئے بروقت

ایک ہی ٹانکا لگا کر بے وقت کے سو ٹانکوں سے بچ جاتے ہیں۔ بصورتِ دیگر وقت کی ناقدری کا انجام اسی طرح برا ہوا کرتا ہے جس کا سامنا آنندا کو بھی کرنا پڑا تھا جسے محبت میں کامیابی تو در کنار محبوبہ کی شادی کی پہلی سالگرہ میں شمولیت بھی نصیب نہ ہوئی۔ دیویندر اسّر نے 'آنندا' افسانے کے مرکزی کردار کے انجام کے ذریعے پیغام دیا ہے کہ انسان کامیابی کے زینے طے کرنے کے لیے زمانے سے مخالف سمت میں چلنے کی بجائے موافقت کے اصولوں پر کاربند رہ کر ہی پرسکون اور کامیاب زندگی گزار سکتا ہے کیونکہ زمانے سے مخالفت سمت میں چلنے سے زندگی اجیرن بن کر رہ جاتی ہے۔

'مکان کی تلاش' میں متوسط طبقے کی زندگی میں پائی جانے والی الجھنوں سے نپٹنے کے لیے عملی طور پر کی جانے والی جدوجہد کی بھرپور عکاسی ہوئی ہے۔ 'مکان کی تلاش' میں دیویندر اسّر نے کم آمدنی والے لوگوں کو کرائے پر مکان کے حصول میں درپیش مشکلات سے پردہ اٹھایا ہے۔ دیویندر اسّر بھی ہجرت کی تکالیف اور اس سے متعلق مسائل کا ذاتی طور پر شکار ہو کر، کبھی الہ آباد، کبھی کانپور یا پھر دہلی، الغرض ہر شہر میں کرائے کے مکان کی تلاش میں سرگرداں رہے ہیں اس لیے ان معاملات کی نزاکت وہ بطورِ احسن جانتے تھے، جس کا اظہار افسانے میں پیش کردہ مسائل کی باریکیوں سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ زیرِ بحث افسانہ، جہاں سرحدی تقسیم کے نتیجے میں دونوں جانب دورانِ ہجرت برپا فسادات کے پسِ منظر میں رونما دلدوز واقعات کی بنیاد پر مرتب ہوا ہے وہاں افسانہ نگار نچلے طبقے کے سر چھپانے کے لیے چھت جیسے بنیادی مسائل کی اہمیت جاگر کرنے میں بھی کامیاب ٹھہرے ہیں۔ کہانی کے کردار 'لتا' کو اس کے والدین جب اغوا سے بازیابی پر جھوٹی انا اور عزت بچانے اپنے ساتھ رکھنے کو تیار نہیں ہوتے تو وہ مضبوط ارادوں کے ساتھ حالات کا تنہا مقابلہ کرنے نکل پڑتی ہے نوکری کے حصول کے بعد مکان بھی کرائے پر لے کر مالک مکان کی شرائط کی تکمیل میں 'اما کانت' کو خاوند ظاہر کرتے ہوئے اپنے ساتھ آدھے کرائے پر کمرہ شیئر کرا لیتی ہے۔ یوں وقتی طور پر 'اما کانت' اور 'لتا' دونوں کی رہائش کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے۔

اس سے قبل 'اما کانت'، بدبو تعفن اور گندگی سے بھری بستی میں رہنے کے باوجود خوش تھا کہ اسے سر چھپانے کے لیے چھت تو میسر تھی لیکن مالک مکان کی جانب سے گھر خالی کرنے کا نوٹس ملتے ہی اسے انسانی زندگی میں مٹی کے گھروندے کی اہمیت کا احساس ہوا:

> ''...میں سوچ رہا ہوں ان حقیر مکانوں میں انسان رہتے ہیں یہاں محبتیں پروان چڑھتی ہیں نفرتیں جنم لیتی ہیں۔ انسان کی تخلیق ہوتی ہے۔ انسان انسان بنتا ہے آخر کار ہاتھ میں کاسۂ گدائی لے کر فٹ پاتھ پر ٹھوکریں کھاتا ہے۔ یہ مٹی جیسی چیز سے بنے ہوئے مکان۔ اور آج مجھے یہ مکان بھی میسر نہیں۔''[۳۱]

'اما کانت' کی مکان کے حصول کی مشکل کا دو ماہ کے لیے وقتی طور پر حل یوں نکل آیا کہ اجنبی لڑکی 'لتا' کو کسی بڑھیا کی کرائیہ دار بننے کے لیے غیر شادی شدہ ہونے اور کرائے کی ادائیگی کی عدم استطاعت کے سبب، مکان کی مالکن کی شرط کی تکمیل میں، کسی مرد کو بطور خاوند اپنے ساتھ رکھنے کی مجبوری آن پڑی تھی۔ ادھر 'اما کانت' کی بیوی 'رانی' اپنے خاوند کی مشکلات دکھوں اور پریشانیوں کے ادراک کی بجائے شک میں ہی مبتلا رہتی ہے کہ نہ جانے اس کا خاوند کس کس کے ساتھ

رنگ رلیاں منانے میں مصروف ہے۔ 'رانی' کا کردار ان روایتی بیویوں کی منفی سوچ کا ترجمان ہے جنھیں اپنے مجازی خدا پر اعتبار ذرا کم ہی ہوا کرتا ہے۔ رانی کے برعکس افسانے میں 'لتا' کا کردار جاندار پیش کیا گیا ہے جو اپنے مضبوط کردار کے سہارے ایک اجنبی مرد کے ساتھ ایک ہی کمرے میں رہنے لگتی ہے۔ 'اما کانت' اور 'لتا' کے کرائے کے مکان کی دو ماہ کی مقررہ میعاد ختم ہونے میں کچھ دن باقی رہ جانے پر دونوں نئے مکان کی تلاش کا سوچ ہی رہے ہوتے ہیں کہ اک روز صبح سویرے اچانک 'اما کانت' کی بیوی 'رانی' بغیر کسی پیشگی اطلاع کے آدھمکتی ہے اور لڑکی کی اشیاء اور باتھ روم میں زنانہ کپڑے دیکھ کر مشتعل ہو جاتی ہے۔ خاوند کو برا بھلا کہنے اور گالیاں دینے کے بعد باہر نکلنے سے پہلے اٹیچی کیس میں سے 'اما کانت' کے بھجوائے گئے خطوط کا پلندہ نکال کر اس کے منہ پر مارتے ہوئے اسے ہمیشہ کے لیے چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ 'رانی' کے چلے جانے کے بعد 'اما کانت' اور 'لتا' دونوں پھر سے نئے مکان کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں کیونکہ دونوں کے درمیان اب ذہنی ہم آہنگی، حالات کی موافقت اور اعتماد کی فضا قائم ہو چکی تھی۔

دیویندر اسّر کے افسانے 'برا آدمی' کی کہانی 'جیب کترے' سے مماثلت رکھتی ہے۔ دیویندر اسّر نے 'برا آدمی' افسانے کے پسِ منظر میں انسان کے ظاہر اور باطن کا فرق کو نمایاں کرنے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔ اکہرے پن کی اس کہانی میں 'بہادر چند' کا بھی جاندار کردار ہے جو بظاہر ایک جیب کترا، جواباز، شرابی، تماش بین، گالم گلوچ اور جھوٹ فریب میں مبتلا ہونے کی وجہ سے تمام برائیوں کا مجموعہ نظر آتا ہے مگر پھر بھی 'راوی' کی بطور دوست پوری کوشش ہوتی ہے کہ وہ یہ حرام کی کمائی ترک کر دے:

> ''جب تک وہ حرام کی کمائی سے توبہ نہیں کر لیتا وہ کبھی اچھا آدمی نہیں بن سکتا۔ میں مانتا ہوں کہ آدمی ماحول اور سماج سے بنتا بھی ہے اور بگڑتا بھی ہے لیکن آدمی سماج اور ماحول میں تبدیلی بھی لاتا ہے... بہادر چند ماحول کی پیداوار ہے لیکن وہ ماحول میں کب تک تبدیلی لائے گا، یہ میں نہیں جانتا۔ جب تک وہ جیب کترا ہے وہ برا آدمی رہے گا۔[۳۲]

بالآخر 'بہادر چند' ان برائیوں سے کنارہ کشی پر مائل ہو جاتا ہے تو بھوک پیاس سے نڈھال 'بہادر چند' اپنے دوست کے کہنے پر ٹھیکیدار کے ساتھ کام پر لگ جاتا جو اس کے فعال انسان ہونے کی نشاندہی کرتا ہے۔ ایک دن 'راوی' اپنی سٹوڈنٹ کو بہادر چند کے ساتھ رکشے پر گھر بھیج کر تھوڑی دیر بعد اسے بھگا کر لے جانے کے خوف سے فوراً لڑکی کے گھر حالات کی آگاہی کے لیے چلا جاتا ہے مگر اس کی سوچ کے برعکس لڑکی گھر پر ہی موجود ہوتی ہے۔ اسی طرح بیروزگاری اور بیماری کے اظہار پر راوی کی جانب سے مدد کی پیشکش 'بہادر چند' بھیک اور خیرات لینے سے معذرت کرتے ہوئے ٹھکرا دیتا ہے مگر اس کے برعکس بہادر چند کے واپس چلے جانے کے بعد شام کو پرس غائب ہونے پر راوی اپنی سوچ کے مطابق پُر یقین ہوتا ہے کہ اس کا پرس بہادر چند نے ہی چوری کیا ہے کیونکہ اس کے خیال میں برے آدمی کی فطرت کبھی بدل ہی نہیں سکتی۔

دوست کی نصیحتوں کے اثرات کا ظاہر ہونا، بہادر چند کے باطن کے نیک ہونے اور اس کے مضبوط کردار کا مالک ہونے کی نشاندہی کرتا ہے۔ بہادر چند جیب کاٹنے جیسے قبیح جرم کا ارتکاب تو کرتا ہے مگر بھیک مانگنا اور دوسروں سے خیرات

لینا اس کی عادات میں شامل نہیں جو اس کی خودداری کی علامت ہے۔ بہادر چند بہن کی پڑھائی کے لیے پریشان رہنے کے علاوہ اس کی اسٹوڈنٹ کو گھر چھوڑتے ہوئے رستے میں دوست کی خوبیاں گنوا کر اسے اپنے استاد سے شادی پر مائل کرنا، اس کے سچے اور وفادار دوست ہونے کا ثبوت ہے۔ اس کے برعکس 'راوی'، اس کے بارے میں بدگمانی کا ہی شکار رہتا ہے۔ اپنی سٹوڈنٹ کو ساتھ بھگا کر لے جانے اور بٹوہ غائب کر لینے جیسے بے بنیاد الزامات اس کی بدگمانی کا ثبوت ہیں مگر راوی نے دوست ہونے کے باوجود کبھی اس کی مجبوریوں کے بارے میں نہیں پوچھا بلکہ وہ تو اس بات سے بھی لاعلم تھا کہ بہادر چند کی کوئی جوان بہن بھی ہے اور جس کے داخلے کے لیے بہادر چند کچھ رقم بھجوانے کے لیے بھی پریشان رہنے لگا ہے۔

بہادر چند کی افیون کھا کر خودکشی اور پھر اس کی جیب سے بھجوائے گئے ۳۰ روپے منی آرڈر کی رسید نکلنے کی خبر پر وہی سٹوڈنٹ غمزدہ ہو کر اس کے متعلق رائے زن ہوتی ہے کہ 'وہ وفادار اور اچھا نوکر تھا جس نے مجھے گھر چھوڑتے اپنے استاد سے شادی کا مشورہ دیتے ہوئے بتایا تھا کہ میری طرح اس کی ایک بہن بھی پڑھ رہی ہے جس کے داخلے کے لیے اس نے رقم بھجوانی ہے'۔ بہادر چند کے بارے میں یہ انکشاف کہ اس کی کوئی بہن بھی ہے جسے وہ پڑھانا بھی چاہتا تھا، راوی کو مزید پریشان کر دیتا ہے۔ دیویندر اسّر افسانے کا اختتام مبہم انداز میں یوں کرتے ہیں:

''اس کی کوئی بہن بھی ہے اور پڑھتی بھی ہے۔ میرے لیے انکشاف تھا لیکن اس انکشاف سے کم کہ بہادر چند برا آدمی ہے۔ ایک اچھے آدمی کی تشکیل میں مگن۔ میں نے برا آدمی ختم کر دیا اور برائی شاید پھر نئے سرے سے جنم لے گی۔ اس کی بہن کے روپ میں۔'' ۳۳؎

کہانی کے اختتامیے کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنا کہ پروفیسر کی شادی کس سے ہوتی ہے، بہادر چند کی بہن کے بارے میں اس کا کیسا روّیہ رہا؟ اور یہ کہ راوی کی شادی اپنی سٹودنٹ سے ہوتی ہے یا نہیں، دیویندر اسّر سب نتائج قاری کی سوچ پر ہی چھوڑ دیتے ہیں۔

دیویندر اسّر کا زندگی کے مختلف اوقات میں طے کیا ہوا سفر 'پھول بچہ اور زندگی' میں بہترین انداز میں سامنے آیا ہے۔ زندگی کے سفر میں درپیش جمود، انسان کو کہیں کا نہیں چھوڑتا اس لیے انسان فطرت سے ایسے چشم پوشی کرنے لگتا ہے، جس طرح 'پھول بچہ اور زندگی' کا کردار 'رمن' پودے کو پانی دینے سے اکتا جاتا ہے۔ لیکن بیماری سے نڈھال بچے کا ڈاکٹر سے علاج کروانے کے بعد اس کی ماں کی آنکھوں میں امید کی جاگتی کرن دیکھتے ہی زندگی کے بارے میں اس کا منفی روّیہ بھی مثبت شکل اختیار کر لیتا ہے اور وہ مرجھائے ہوئے خشک پودے کو پانی دے کر اسے ہرا بھرا کرنے کی کوشش میں پھر سے جڑ جاتا ہے۔ افسانے میں غربت کی دلدل کا شکار ماں، سلائی کی محدود کمائی سے بیمار بچے کا ڈاکٹر اور مہنگی دوائیوں سے علاج کی عدم استطاعت پر حکیم سے علاج کروانے پر مجبور ہوتی ہے مگر بچہ ٹھیک نہیں ہوتا تو وہ پریشانی میں سلائی کا کام روک دیتی ہے۔ جس کا احساس اس عورت کے کمرے کے نچلے پورشن میں رہائش پذیر اس کرائیہ دار کو بھی ہو جاتا ہے جس کی کھڑکی کے سامنے گلاب کا مرجھایا ہوا پودا رکھا ہوتا ہے جسے پانی دینے میں کرائیہ دار نے دلچسپی لینا بھی چھوڑ دی تھی۔ لیکن بچے کی ماں کی

سسکیوں پر بیمار بچے کا ڈاکٹر سے علاج کروا کر فیس کی ادائیگی کے بعد اس کا احساسِ ذمہ داری بھی جاگ جاتا ہے اور کمرے میں واپس آتے ہی مرجھائے ہوئے گلاب کے پودے کو پانی دیتے ہوئے اس کی پتیاں ترتیب دینے لگتا ہے۔ دیویندر اسّر پھول اور بچے کے گرد گھومتی، اکہرے پن پر مشتمل کہانی میں زندگی کا یہ مثبت پہلو سامنے لانے میں کامیاب رہے ہیں کہ نیک اور مثبت عمل، انسان میں احساسِ ذمہ داری بھی جگا دیتا ہے۔

مجموعے کے آخری افسانے 'مارگریٹ' کی نسوانی کردار مارگریٹ ایک مضبوط کردار والی عورت کے روپ میں سامنے آئی ہے۔ جس کے زندگی اور اولاد کے بارے میں اپنے الگ ہی اصول ہیں۔ وہ بناوٹی اور کھوکھلے رشتوں کی کبھی قائل نہیں خواہ یہ رشتہ اس کی اپنی اولاد کی صورت ہی میں کیوں نہ ہو۔ مارگریٹ کو ایک طرف تو اپنی مرحومہ ماں سے بے پناہ عقیدت ہے اور دوسرا جب وہ ماں کی قبر کے قریب سے ملنے والی لاوارث نوزائیدہ بچی گود لیتی ہے تو اپنے کردار پر کی جانے والی طعنہ زنی خاطر میں نہ لاتے ہوئے ملازمت تک چھوڑ دیتی ہے۔ بچی کے فوت ہونے کے بعد دوبارہ نرس کی ملازمت کے دوان ایک بچے کا گلا گھونٹ کر اسے جان سے مار دینے پر یہ ملازمت بھی چھوڑنی پڑتی ہے۔ 'مارگریٹ' کے خیال میں ماں کی مرضی کے خلاف محبوب کی بجائے کسی دوسرے شخص سے شادی کے نتیجے میں پیدا ہونے والا ہر بچہ ناجائز ہوا کرتا ہے اور صرف محبت کی شادی کے بعد پیدا ہونے والے بچہ ہی جائز تصور ہوگا۔ وہ مرد عورت کے مابین، جسموں کی بجائے پیار محبت کی بنیاد پر قائم رشتے کو فوقیت دیتی ہے:

''پیار کے علاوہ عورت مرد کے تمام رشتے ایسے ہیں جیسے آدمی خود اپنے ہاتھوں بیج ہوا میں بکھیر کر ضائع کر دے یا پھر یہ بیج اس دھرتی میں بودے جسے اس نے بنجر کر دیا ہے۔''[۳۴]

'مارگریٹ' کا مضبوط کردار ایک بار پھر بھی کھل کر اس وقت سامنے آتا ہے جب مارگریٹ کا محبوب 'آنند' اس کی گود میں بچہ دیکھ کر اس کے کردار پر شک کرتے ہوئے اس کی شادی کی آفر ٹھکرا کر چلا جاتا ہے مگر اپنی غلطی اور مارگریٹ کے مضبوط کردار کا احساس ہونے پر جب وہ نادم ہو کر واپس آ کر اس سے شادی کی درخواست کرتا ہے تو 'مارگریٹ' بھی ضرورت کے وقت تنہا چھوڑ کر جاتے وقت اس کی محبت کے بوئے ہوئے بیج میں زہر ملا کر چلے جانے پر 'آنند' کی آفر ان الفاظ میں ٹھکرا دیتی ہے:

''ہمارا بچہ؟ ہمارا کوئی بچہ نہیں ہوگا۔ مارگریٹ بولی۔ کیا؟ بیج جو پیار میں بویا تھا اس میں پیار کرنے والے نے زہر بھر دیا تھا۔ مارگریٹ نے کہا۔ آنند کے سینے میں جیسے کسی نے نشتر چبھو دیا... آنند کے ضمیر کا کانٹا تیزی سے حرکت کرنے لگا۔ مارجی! میں تمھارے جسم اور دل تک تو پہنچ گیا لیکن روح تک نہ پہنچ سکا۔ اس کی آنکھوں میں کرب تھا، ندامت تھی افسوس تھا۔''[۳۵]

مارگریٹ کا مرد عورت کے رشتے کے بارے میں بھی اپنا اک جداگانہ تصوّر رہے۔ وہ مرد عورت کے دو جسموں کے ایسے ملاپ کو اہمیت ہی نہیں دیتی جس میں پیار محبت کا شہد شامل نہ ہو۔

مجموعے میں شامل 'جیب کترے'، 'پھول بچہ اور زندگی' کے علاوہ 'مارگریٹ' کے عنوان سے تینوں کہانیاں، 'شیشوں کا مسیحا' کی بہترین کہانیوں میں شمار کی جاسکتی ہیں۔ دیویندر اسّر نے افسانوں کی تینوں کہانی کی ہیئت پر توجہ مرکوز رکھنے کی بجائے ان کے موضوعات کو اہمیت دیتے ہوئے سیدھا سادھا اور سپاٹ اندازِ بیان پنایا ہے اور الفاظ کی سحر انگیزی کی بجائے پلاٹ کی کہانی کی ضرورت کو مدّنظر رکھتے ہوئے مناسب الفاظ کے چناؤ کی کوشش سے دیویندر اسّر کا رومانوی رنگ بھی نکھر کر سامنے آیا ہے۔ دیویندر اسّر کی زندگی کے ذاتی مشاہدات اور گوناں گوں تجربات ان کے تخلیقاتی اور تخیلاتی اوصاف، 'شیشوں کا مسیحا' کی صورت، صفحہ قرطاس پر بکھرے نظر آئے ہیں۔

۲.۳۔ کینوس کا صحرا۔

سالِ اشاعت ۱۹۸۳ء کے اعتبار سے ۱۵۹ر صفحات پر مشتمل دیویندر اسّر کے تیسرے نمبر کے مجموعے میں پیش لفظ سرے سے موجود ہی نہیں۔ مجموعے کے افسانوں کی کل تعداد ۱۷ر ہے جو بلحاظِ تعداد پہلے دونوں مجموعوں کے کل افسانوں کی دگنی تعداد سے بھی زیادہ ہے۔ بلحاظِ ترتیب، ذیل میں صفحات کی تفصیل سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مجموعے کے مختصر افسانوں میں 'سیاہ تل' اور 'کالی بلی' چھ چھ صفحات پر جب کہ 'گلین' کے عنوان سے طویل ترین افسانہ ۱۲ر صفحات پر مشتمل ہے:

۱۔ نیند، ۹ر صفحات۔

۲۔ کالے گلاب کی صلیب، ۱۱صفحات۔

۳۔ تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول، ۶ر صفحات۔

۴۔ سیاہ تل، ۶ر صفحات۔

۵۔ پرانی تصویر نئے رنگ، ۱۱ر صفحات۔

۶۔ روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس' ۸ر صفحات۔

۷۔ گلین، ۱۲ر صفحات۔

۸۔ بجلی کا کھمبا، ۸ر صفحات۔

۹۔ میں وینس اور دو ہاتھ، ۷ر صفحات۔

۱۰۔ کالی بلی، ۶ر صفحات۔

۱۱۔ مردہ گھر، ۱۱ر صفحات۔

۱۲۔ مفرور، ۱۱ر صفحات۔

۱۳۔ کینوس کا صحرا، ۹ر صفحات۔

۱۴۔ ایک پری کتھا، ۹ر صفحات۔

۱۵۔ بچہ رو رہا ہے، ۱۰ر صفحات۔

۱۶۔ احساس کی کوئی منزل نہیں، ۹ رصفحات۔

۱۷۔ ہم شہر بدل گئے، ۸ رصفحات۔

۲.۳.۱۔ کردار و موضوعات۔

۲.۳.۱.۱۔ نیند:

ا۔ کردار: 'روی' (میں) کے اندازِ تکلم میں کہانی کا راوی۔ 'ایرا' آرٹس اور سنگیت کی دلدادہ مشہور بزنس مین 'کمار' کی بیگم۔ 'نریش'، ایرا کی بیماری کی اطلاع دینے والا 'روی' کا دوست۔

ب۔ موضوعات: ا۔ ذہنی ناہم آہنگی کی شادی کے بعد کا ذہنی کرب: ایک سماجی مسئلہ ۲۔ مال و زر کی لالچ ذہنی سکون کے لیے زہرِ قاتل۔

۲.۳.۱.۲۔ کالے گلاب کی صلیب:

ا۔ کردار: 'میں' کے طرزِ تکلم میں راوی، 'سلویا'، اور 'موہن لاتر یک'۔

۲۔ موضوعات: انسانی شناخت اور دھرتی کا گہرا ربط۔

۲.۳.۱.۳۔ تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول:

ا۔ کردار: 'میں' کے اندازِ تکلم میں راوی کے علاوہ 'مس فریڈا'، 'دوسرا آدمی' اور سرائے والا 'تیسرا آدمی'۔

ب۔ موضوعات: جسمانی رشتے و تعلق کی بجائے روحانی رشتوں کی طلب و جستجو۔

۲.۳.۱.۴۔ سیاہ تل:

ا۔ کردار: راوی 'میں' کے طرزِ تکلم میں، 'سونیا' ایک ماڈل گرل، اور پروڈیوسر 'وہ' کے اندازِ تکلم میں۔

ب۔ موضوعات: ا۔ محبت کی نشانیوں کی تکریم ۲۔ گلیمر کی دنیا میں عورت کی تذلیل۔

۲.۳.۱.۵۔ پرانی تصویر نئے رنگ:

ا۔ کردار: 'میں' راوی، 'سوبھ'، آرٹسٹ لڑکا اور اس کی محبوبہ 'شیلی'، اور ایک فاحشہ عورت۔

ب۔ موضوعات: ا۔ سوبھ کے عشق و محبت کا دوہرا معیار۔

۲.۳.۱.۶۔ روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس:

ا۔ کردار: 'امیش' بطور راوی 'میں' کے طرزِ تکلم میں، 'نشی' راوی کی سابقہ دوست کی بیٹی 'آشی' وغیرہ۔

ب۔ موضوعات: محبت میں وقتی ناکامی پر ثابت قدمی۔

۲.۳.۱.۷۔ گلین:

ا۔ کردار: راوی 'میں' کے اندازِ تکلم میں، 'روبن' راوی کا دوست، 'ڈالی واڈیا' افسانے کی مرکزی کردار، کیپٹن ملک علاقے کی باثر شخصیت، 'مس پریمندا'، (نو منتخب مس شملہ)

ب۔ موضوعات: شراب کی لت کامیابی کی راہ میں رکاوٹ۔

۲.۳.۱.۸۔ بجلی کا کھمبا:

ا۔ کردار: 'میں' کے طرز تکلم میں 'راوی' اور 'بجلی کے کھمبے' کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ کھمبے کا بلب، 'نشا'، ۱۴ ر سالہ خودکشی کرنے والا بچہ، بچے کی بہن کو بھگا لے جانے والا لڑکا، حصولِ علم کے لیے امریکہ جانے والی لڑکی، مالدار لڑکی کا مجبور لڑکیوں کو دعوتِ گناہ دینے والا بھائی وغیرہ بھی کرداروں میں شامل ہیں۔

ب۔ موضوعات: ا۔ بے حسی اور بہرے پن میں آج کا انسان اور بجلی کا کھمبا دونوں برابر، ۲۔ ماورائے حقیقت اور رمزیت پرمبنی کردار: بجلی کا کھمبا اور بلب۔

۲.۳.۱.۹۔ میں، وینس اور دو ہاتھ

ا۔ کردار: افسانے کا راوی 'میں' کے طرزِ تکلم میں بطور مرکزی کردار، کارنس پر رکھی 'وینس' کی مورتی، غیر مرئی رمزیت کے استعارے میں کردار 'دو ہاتھ' اور ساتھ کی پڑوسن۔

ب۔ موضوعات: ا۔ زندگی کی تگ ودو، فقط اک سراب، ۲۔ مابعد الطبیعیاتی کردار۔

۲.۳.۱.۱۰۔ کالی بلی:

ا۔ کردار: 'میں' حاضر متکلم کے انداز میں کہانی کا راوی، کالی بلی، 'وہ آدمی' ایک نادیدہ کردار کے روپ میں، کپڑے سکھاتی ہمسائی کی آواز۔

ب۔ موضوعات: ا۔ رمزیّت اور ماورائے حقیقت کہانی، ۲۔ حقیقت اور سوچ کے مابین مطابقت، ۳۔ 'وہ آدمی': مابعد الطبیعیاتی کردار۔

۲.۳.۱.۱۱۔ مردہ گھر:

ا۔ کردار: 'راوی' کا بطور لاش مرکزی کردار، ہسپتال سے مردہ خانہ منتقلی۔ ہسپتال کا ڈاکٹر اور نرس، مردہ خانے میں رکھی تین چار لاشیں، مردہ خانے کا سٹاف۔

ب۔ موضوعات: ا۔ زندگی اک دھوکہ، ۲۔ مبہم اور علامتی استعارے، ۳۔ دورانِ ہجرت خون آشام فسادات اور خفیہ ہاتھ۔

۲.۳.۱.۱۲۔ مفرور:

ا۔ کردار: 'وہ' اور 'میں' کے اندازِ تکلم میں مرتبّہ یہ افسانہ دیویندر اسّر کے ناولٹ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں بھی مکمل باب کی

صورت شامل ہے جس میں تجرید وفنٹاسی اور ماورائے حقیقت، علامتی سلوب کے علاوہ ماضی کی باز آفرینی کا پہلو بھی واضح طور پر عکس انداز ہوا ہے۔

ب۔موضوعات: ا۔حقائق اور اپنے آپ سے فراریت،۲۔مسائل کا ادراک اور ان کے حل کی سعی۔

۲.۳.۱.۱۳۔کینوس کا صحرا:

ا۔کردار: 'میں' راوی، بن پکاسو، آرٹسٹ، ماڈل لڑکی اور مادام۔

ب۔موضوعات: علامات استعارات وتجریدیتی اسلوب۔

۲.۳.۱.۱۴۔ایک پری کتھا:

ا۔کردار: 'میں' راوی، 'میرا' ایک مصوّرہ، 'رام بابو' ایک استاد میرا کا باپ، 'کشن پرشاد' میرا کا امیر خاوند۔

۲۔موضوعات: ا۔ بیٹی کی باپ سے محبت: سماجی واخلاقی مثبت روّیہ،۲۔اچھے دنوں کی آس، اک مثبت سوچ۔

۲.۳.۱.۱۵۔بچہ رورہا ہے:

ا۔کردار: یہ افسانہ آزاد نظم کی صورت وہ طویل مکالمہ ہے جس میں روتے ہوئے بچے کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ دیویندر اسّر نے یہ افسانہ بلراج مین را کے افسانوں کی پیروی میں مرتب کیا ہے۔

ب۔موضوعات: ا۔اندازِ بیاں اور ہیئت،۲۔معاشرتی اور سماجی تضادات،۳۔ پھول اور پتھر دونوں کی زندگی میں اہمیت۔

۲.۳.۱.۱۶۔احساس کی کوئی منزل نہیں:

ا۔کردار: راوی بطور 'میں'، 'آنند' راوی کا دوست، 'رمنا' پہلی محبت، 'سنتوش' ٹمبر مرچنٹ کی بیٹی اور ڈاکٹر وغیرہ۔

ب۔موضوعات: ا۔صاف گو اور پرخلوص انسان کی بے توقیری،۲۔'احساس کی کوئی منزل نہیں' مناسب عنوان،۳۔سماج کا باطن کی بجائے ظاہر پر مبنی معیار۔

۲.۳.۱.۱۷۔ہم شہر بدل گئے:

ا۔کردار: 'رمن' راوی، 'منوج' اور 'جگدیپ' یونیورسٹی کے کلاس فیلوز، 'نشا' اور 'شالینی' سٹوڈنٹ لڑکیاں، 'فضل دین' بوڑھا ملازم جو گنگا، جمنا کنارے کی محبت میں ہجرت کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔

ب۔موضوعات: ا۔تقسیم اور ہجرت کے دکھ،۲۔یادِ ماضی کی باز آفرینی۔

۲.۳.۱.۱۸۔'کینوس کا صحرا': فکری وموضوعاتی مطالعہ:

افسانوی مجموعے 'کینوس کا صحرا' کے پہلے افسانے 'نیند' میں دیویندر اسّر نے دولت کی لالچ اور حرص وہوس کے ہاتھوں تباہ ہونے والا سکون زیرِ بحث لایا ہے۔یہی موضوع آج کے مشینی دور کا المیہ یوں بھی ہے کہ انسان سکون وآرام کی

خاطر دولت کمانے میں حد درجہ مصروف رہتے ہوئے اپنی صحت تباہ کر بیٹھتا ہے اور پھر صحت پانے کے لیے کمائی ہوئی دولت لٹاتا پھرتا ہے، مگر ایک دفعہ بگڑی ہوئی صحت واپس پلٹ کر نہیں آتی بلکہ اس اندھا دھند دولت کمانے کی لالچ اور نام بنانے کی خواہش میں انسان اپنی ازدواجی زندگی کے ساتھ ساتھ اپنی اولاد کی محبت اور ہمدردیاں تک کھو بیٹھتا ہے۔ کہانی کے راوی 'روی' کے، اپنی دوست 'ایرا' کے گھر اس کے خاوند سے ملاقات کے لیے جانے پر، 'ایرا' اس کے لیے کافی بنانے کچن کی سمت جاتے ہوئے اپنی تنہائی اور اندرونی کرب کا رونا روتے ہوئے اپنے خاوند سے فریادرس ہوتی ہے:

''پیسہ پیسہ... کس لیے پیسہ چاہیے بزنس کے لیے، بزنس چاہیے پیسے کے لیے، پیسہ چاہیے آرام کے لیے اور آرام ترک کیجیے پیسے کے لیے، پیسہ چاہیے گھر کے سکون کے لیے اور گھر کا سکھ چھوڑیے پیسے کے لیے۔ تمھارا نروس بریک ڈاؤن ہو جائے گا کسی دن، دماغ گھوم جائے گا۔ آخر تم کیا چاہتے ہو؟ ہر وقت تناؤ، ہر وقت فکر... میں تو پاگل ہو جاؤں گی۔ دو منٹ کسی کے ساتھ بات کرنے کو ترس جاتی ہوں.. پیٹ بھر لیا، شراب پی لی، برج کھیل لیا اور ایک دوسرے کو دینے کے ہمارے پاس سوائے ننگے جسموں کے کیا رہ گیا ہے؟''۳۶

روی جب 'ایرا' کی خبر گیری کے لیے ہسپتال جاتا ہے تو وہ مسکراتے ہوئے بتاتی ہے کہ اسے ایک عرصہ سے نیند نہیں آ رہی تھی اور نیند کی ایک گولی سے کوئی افاقہ محسوس نہ ہونے پر اس کے لگاتار گولیاں کھانے سے نوبت یہاں تک آ پہنچی۔ اس روز اسے پارٹی میں لوگوں کے دوغلے پن سے پریشان ہونے کے سبب نینداس لیے بھی نہ آئی کہ گھر لوٹتے ہوئے رستے میں گھاس پر چلنے کی اس کی شدید خواہش ٹھکراتے ہوئے اس کا خاوند 'کمار' تھکاوٹ اور زیادہ پی لینے کے بہانے اسے سیدھا گھر لے آیا۔ وہ خود تو سو گیا لیکن کمرے میں نرم و نازک چاندنی، بلی کی طرح کمرے میں کھڑکی کے رستے اندر کود آئی جس سے اس کی نیند اڑ گئی پھر اس نے زبردستی سونے کے لیے یکے بعد دیگرے کئی گولیاں کھا لیں۔

دیویندر اسّر اس افسانے میں ذہنی ناہم آہنگی کی شادی کے نتیجے میں عورت کو پیش آنے والے پیچیدہ مسائل کی نشاندہی کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں کہ محض مال و دولت سے ہی انسان ذہنی سکون حاصل نہیں کر سکتا بلکہ اس کے لیے اسے پیار محبت اور اک دوسرے کے احساسات و جذبات کا ادراک بھی ضروری ہے وگرنہ عملی زندگی میں بھی افسانے میں بیان کردہ حالات جیسا سامنا ہو سکتا ہے۔

مجموعے کا دوسرا افسانہ 'کالے گلاب کی صلیب' خواب و خیال، ماورائے حقیقت، بھوت اور روحوں کے مسکن اور سادھوؤں کی ذہنی حالت کے پسِ منظر میں تحریر کیا گیا ہے جو ہمیں دیویندر اسّر کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے چوتھے باب کی جو اس مجموعے میں 'مفرور' کے عنوان سے شامل ہے، کی یاد دلاتا ہے۔ دیویندر اسّر کے دیگر افسانوی مجموعوں کے طرح اس مجموعے میں شامل 'کالے گلاب کی صلیب'، 'مردہ گھر'، 'کالی بلی'، 'مفرور' اور 'میں وینس اور دو ہاتھ'، کے عنوان سے افسانوں میں علامتی، پرآسیب، غیر مرئی کردار کہانیوں کا حصہ ہیں۔ زیرِ بحث افسانے کا کردار موہن لاتریک، سلویا کی موت کے قتل کا اعتراف کرتے ہوئے عدالت سے سزائے موت کا مطالبہ کرتا ہے۔ یہاں سے افسانہ نگار، موہن لاتریک کے

انجام سے متعلق تفصیل ادھوری چھوڑتے ہوئے، قاری کو قبرستان کے پسِ منظر میں لے جاتا ہے جہاں 'راوی' سلویا کی قبر پر کالے گلاب کی صلیب کے سامنے ایک سادھو کے روپ میں 'موہن لاتریک' سے سوال کرتا ہے کہ مرنے کے بعد دوبارہ یہاں کیسے دکھائی دے رہے ہو؟ جس کا جواب 'موہن لاتریک' بھی سوالیہ انداز ہی میں دیتا ہے:

''یہ سب کیا ہے؟ میں کیا ہوں؟ تم کیا ہو؟ یہ زندگی کیا ہے؟ میں کیوں زندہ ہوں؟ موت کیا ہے؟ عشق کسے کہتے ہیں؟ آدمی کیا ہے؟ روح کیا ہے؟ ایشور کہاں ہے؟ دل کی دوزخ کیا ہوتی ہے؟ جسم کی جنت کیا چیز ہے؟ زندگی نے مجھ سے کئی سوال کیے۔ اس کا کوئی جواب میرے پاس نہیں اور سوال ہیں کہ بڑھتے جاتے ہیں۔ اور میں اب برسوں سے ان سوالوں کے جواب کی تلاش میں گھوم رہا ہوں۔'' ۳۷

'موہن لاتریک' سلویا کی قبر سے پھول اٹھا کر راوی کو پیش کرتے ہوئے سلویا کی موت کے بارے میں بتاتا ہے کہ کس طرح، سلویا کے ہاتھ میں روح کی ڈبیا پکڑی تھی اور آئینے میں سے اس کا عکس گم ہو گیا تھا۔ اچانک چھت گرنے سے وہ دونوں ملبے کے نیچے دب کر مر گئے تھے۔ اس گفتگو کے دوران ہی پہلے سے ڈری، سہمی دبک کر بیٹھی ہوئی کالی بلی کے نمودار ہونے پر پسینے میں شرابور 'موہن لاتریک' سلویا کو پکارنے لگتا ہے۔ موہن لاتریک قبر کے پاس سے اٹھ کر 'راوی' کو اجڑے مکان میں موجود بھوتوں کے مسکن لے جاتا ہے جہاں کونے میں دو چار آدمی گانجے کے نشے میں چور، موہن لاتریک کی تصویروں اور مجسموں کی طرح خاموش، آگ تاپنے بیٹھے ہوتے ہیں۔ موہن لاتریک کے ہنسنے پر جب یہ چہرے متحرک ہو کر اونچی آواز میں گانے لگتے ہیں تو 'راوی' خوفزدہ ہو کر الٹے پاؤں بھاگ نکلتا ہے، لیکن موہن لاتریک کے قہقہے اور دیگر صدائیں اس کے مسلسل تعاقب میں رہتی ہیں۔

'کالے گلاب کی صلیب' کے پسِ منظر میں دیویندر اسّر نے انسان کی مٹتی شناخت کی کہانی میں اُس کے تنہائی کے احساسات اجاگر کیے ہیں۔ افسانہ نگار نے انسان کو یاد دہانی کرائی ہے کہ وہ تنہا اس جہاں میں آیا تھا اور اس کی واپسی بھی تنہا ہی ہوگی۔ مابعدالطبیعیاتی اور غیر مرئی ارواح کے پسِ منظر میں بیان کی گئی اس کہانی میں دیویندر اسّر یہ ثابت کرتے ہیں کہ انسانوں کے مادیت پر استوار تعلقات بھی آپس میں گہرا ربط اور انس ماورائی ابدیت سے ہمکنار ہو سکتے ہیں تاہم ماورائی صفات کے باوصف، کامیابی کے حصول کے لیے انسان چاند اور ستاروں کی دنیا میں قدم جمانے کی کوشش میں ناکام واپس زمین پر گر کر خاک کے ذروں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول' کی مس فریڈا اور 'مارگریٹ' کے عنوان سے افسانے کی ہیروئن مارگریٹ، دونوں میں باہمی مماثلت کا عنصر جھلکتا ہے۔ مارگریٹ کی طرح 'مس فریڈا' بھی جسمانی تعلق کی بجائے روحانی اور سچی محبت کی طلب میں سرگرداں رہتی ہے اور ناکامی پر کسی سمجھوتے کی بجائے خودکشی کر لیتی ہے۔ افسانے کا آغاز سرائے کے بوڑھے مالک اور سرائے میں بیٹھے دو کرداروں کی آپس میں گفتگو سے ہوتا ہے۔ تیسرا آدمی بھی اس گفتگو میں 'مس فریڈا' کے بالوں میں سجے زرد رنگ کے پھول کے تذکرے سے شامل ہو کر 'مس فریڈا' اور اس کے پروپرائٹر کے مابین زبردستی ڈانس کروانے

اور مس فریڈا کے انکار سے متعلق جھگڑے کی تفصیل بیان کرنے کے بعد یہ بھی بتاتا ہے کہ تین برس پہلے جب 'مس فریڈا' یہاں سرائے میں پھولوں والی منی سکرٹ پہنے آئی تھی تو بہت خوبصورت لگ رہی تھی۔

اس کے بعد کہانی کا رخ، راوی اور مس فریڈا کی باہمی ملاقات کی طرف پلٹتا ہے جس میں کرسی پر بیٹھی 'مس فریڈا' اپنے بیگ سے وہسکی کی بوتل نکالتے ہوئے راوی کے سوال کے جواب سے پہلے ہی اپنے جسم کو چھونے سے منع کرتی اور کرسی پر ٹیک لگائے سو جاتی ہے۔ صبح نشہ اترنے پر 'مس فریڈا' استفسار کرتی ہے کہ وہ کہاں ہے؟ 'مس فریڈا' کے اسکارف ڈھیلا کرنے پر بالوں سے گرنے والے زرد پھول سے متعلق استفسار پر راوی سے وہ الٹا سوال کر دیتی ہے کہ وہ اسے کیسی لگتی ہے؟ اور نیلامی کی صورت میں وہ اس کی بولی کیا لگائے گا؟' راوی کے جواب پر کہ 'انسان انمول ہوا کرتے ہیں اس لیے وہ اسے خریدنے کی سکت نہیں رکھتا' وہ راوی کو جھوٹا اور ہپوکریٹ تک کہہ دیتی ہے۔ 'مس فریڈا' کی پیار سے متعلق سوچ، راوی کی سوچ سے یکسر مختلف ہوتی ہے۔ وہ جسم ہی کو حقیقت تصوّر کرتے ہوئے باقی ہر شے جھوٹ گردانتی ہے۔ 'مس فریڈا' قہوہ پینے کے کچھ دیر بعد فرش پہ گرا پھول اٹھا کر اپنے بالوں میں سجائے باہر نکل جاتی ہے۔

یہاں سے کہانی کا منظر دوبارہ سرائے میں موجود افراد کی جانب پلٹ جاتا ہے جہاں بحث جاری ہوتی ہے:

''تم سے نے کہا تھا فریڈا نے آج زرد پھول لگا رکھا تھا' اس نے اچانک پوچھا۔ ہاں! تیسرے آدمی نے اثبات میں سر ہلا دیا۔ اس نے پائپ سلگایا اور آرام کرسی پر بیٹھ گیا۔ وہ کافی دیر تک پائپ پیتا رہا۔ میں سو گیا۔ ابھی صبح نہیں ہوئی تھی۔ سرائے والا میرے سرہانے کھڑا مجھے جگا رہا تھا۔'' ۳۸

سرائے والا 'راوی' کو جگاتے ہوئے ہر سال ٹھہرنے والے مسافر کے غائب ہونے سے آگاہ کرتا ہے۔ 'راوی' کو بھی وہ مسافر کہیں نظر نہیں آتا البتہ دور کسی کی دھندلی سی جھلک ضرور دکھائی دیتی ہے۔ قریب جانے پر وہی غائب ہونے والا مسافر نیچے کی جانب جھکا 'فریڈا' کی برف میں ڈھکی لاش بغور دیکھ رہا تھا۔

'سیاہ تل' کے عنوان سے افسانے میں دیویندر اسّر نے گلیمر اور ماڈلنگ کی دنیا میں عورت کی بے بسی اور بے چارگی کے ساتھ ساتھ پرڈیوسر جیسے اجارہ دار طبقے کی بے حسی سے بھی پردہ اٹھاتے ہوئے قاری کو، ماڈل گرل 'سونیا' کی حد درجہ خود داری پر عمل پیرا ہونے کے نتیجے میں اس کے دردناک انجام سے، آگاہ کیا ہے۔ اس سے قبل کے افسانے 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول' کی 'فریڈا' کو بھی یہی کچھ درپیش تھا، جو سکونِ قلب میں سرگرداں، جسم کی بجائے روحانی محبت کی قائل 'سونیا' کے ساتھ پیش آیا، جو اپنی گردن کے سیاہ تل کو کسی کے پیار کی نشانی سمجھتی تھی۔ پروڈیوسر کے اس تل کی تصویر کی خواہش کے آگے، عدالتی فیصلے کے نتیجے میں، مجبوراً سرنگوں ہونا پڑا اور پھر وہی ہوا جو ایک خوددار انسان کے ساتھ پیش آتا رہا ہے۔ عدالت میں کیس ہارنے اور جرمانے کی ادائیگی کی عدم استطاعت پر 'سونیا' بادلِ نخواستہ، تل کی تصویر بنوانے تو دیتی ہے مگر تصویر بنوانے کا یہ شارٹ، اس کی زندگی کا آخری شارٹ یوں ثابت ہوتا ہے کہ وہ اسے محبت میں منافقت اور بیوفائی سمجھتے ہوئے کفارے کے طور پر گردن کا تل چھیل کر اتنا زخمی کر لیتی ہے کہ حد سے زیادہ خون بہہ جانے پر موت کے منہ میں

چلی جاتی ہے۔ پروڈیوسر کو 'سونیا' کے مرنے کے بعد بھی گردن کے تل کی تصویر بنانے سے انکار پر مبنی الفاظ آج بھی یاد ہیں:

''نوباس! تم اس تل کی تصویر نہیں لے سکتے۔ یہ اشتہار کے لیے نہیں۔ اس نے کہا! میں نے اصرار کیا لیکن اس نے انکار کر دیا۔ اس سے میری کئی یادیں وابستہ ہیں۔ یہ میرا عزیز ترین سرمائیہ ہے۔ اس نے غصے میں کہا تھا۔ غصے میں آ کر میں نے اس کا کنٹریکٹ کینسل کر دیا۔ اس نے کنٹریکٹ کی خلاف ورزی کی تھی۔ میں نے کہا، 'میں تمھارا کیریئر برباد کر دوں گا'۔ اس نے کہا بیشک۔ اور میں نے واقعی اس کا کیریئر برباد کر دیا۔'' ۳۹؎

زیرِ بحث افسانہ 'سونیا' کے کردار میں محبت پرستی کے علاوہ گلیمر کی دنیا میں عورت کو درپیش مسائل بھی اجاگر کرتا ہے۔ دیویندر اسّر نے 'سیاہ تل' کی سونیا اور 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول' کی مس فریڈا دونوں کے خیالات، پیشہ اور پھر انجام تک ایک ہی رنگ میں پیش کیے ہیں۔

'پرانی تصویر نئے رنگ' کے فنی اعتبار سے بیانیہ انداز میں مرتبہ افسانے میں، راوی بطور حاضر متکلم شامل ہے۔ افسانے کے مشکل استعارات سے قاری کہیں کہیں ذہنی پیچیدگی میں بھی مبتلا ہو جاتا ہے۔ دیویندر اسّر کے کئی افسانوں کی طرح اس افسانے میں بھی بجلی کے کھمبے ذکر موجود ہے جس کے بلب کی روشنی میں آرٹسٹ 'سوبھ' کی محبوبہ 'شیلی' سے ملاقات میں دورانِ گفتگو یہ اندازہ لگا لیتا ہے کہ پاکیزہ جذبات وخیالات اور جذبۂ عشق کا قائل یہ لڑکا کسی دوسری لڑکی کو میلی نظر سے دیکھنے یا پھر جسمانی تعلق قائم کرنے کے بارے میں کبھی سوچ بھی نہیں سکتا۔ دورانِ گفتگو لڑکے کے یہ الفاظ 'راوی' کے دل میں اتر جاتے ہیں:

'' میں اپنا دل ودماغ، روح، جسم سب کچھ شیلی کو سونپ چکا ہوں اور اس نے بھی مجھے اپنا سب کچھ ارپن کر دیا ہے۔ کبھی کبھی مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میرا جسم پھٹ جائے گا۔ اگر میں...' میں اس کا مطلب سمجھ گیا۔ وہ واقعی روحانی کرب میں مبتلا تھا۔ میں نے اس کے کندھے پر ہاتھ رکھتے ہوئے کہا۔'' ۴۰؎

پھر کچھ ہی دنوں بعد ریستوران میں کسی عورت کے ساتھ شراب پیتے دیکھ کر 'راوی' سوبھ کو پہچانتے ہی حیران رہ جاتا ہے کہ 'شیلی' کے ساتھ اظہارِ عشق کرنے والا وہی 'سوبھ' ایک فاحشہ عورت کے ساتھ شراب پی کر بل کی عدم ادائیگی پر ریستوران کے مالک سے پٹ رہا ہے۔ 'سوبھ' اپنے دوہرے کردار پر کی گئی تنقید کا ڈھٹائی سے جواب دیتا ہے کہ 'شیلی' سے اس کا عشق حقیقی ہے مگر بیروزگاری کی وجہ سے سرِ دست 'شیلی' سے شادی کی استطاعت نہ ہونے پر، جسمانی خواہشات کی پیروی میں، وہ فاحشہ عورت سے جنسی تشنگی مٹانے پر مجبور ہے۔ 'راوی' اس کے بتائے پتے پر پہنچ کر حیران رہ جاتا ہے کہ سوبھ اسی فاحشہ کے مکان میں رہائش پذیر ہے جہاں ایک کونے میں اس کے آرٹ کے نمونے بھی رکھے ہیں۔ لیکن راوی کی اس کے دوہرے کردار پر تنقید کی سوبھ کے پاس یہ توضیح موجود ہے:

''تم مجھے کبھی مہذب سمجھتے ہو اور کبھی وحشی۔ اگر میں نے اپنی شخصیت کو منقسم نہ کر لیا ہوتا تو شیلی میری وحشت کا شکار ہو جاتی یا میں اپنا جسم پھونک لیتا۔ بتاؤ کیا عشق میں جسم کی تسکین شامل نہیں۔ اور اگر آدمی بیکار ہو تو وہ وحشی نہیں ہو جائے گا؟ یا

اسے بھی وحشی نہیں ہو جانا چاہیے؟''[41]

زیرِ بحث افسانہ 'خوئی بدرا بہانہ بسیار' کے مصداق آرٹسٹ کی محبت کے بارے میں منافقت اور پھر دوہرے کردار کا عکاس ہے۔

'**روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس**' کی کہانی کی تفہیم، افسانے کے بین السطور میں پنہاں ہے۔ دیویندر اسّر نے راوی کی زبانی، پانچ برسوں پر محیط دورانیہ سولی پر لٹکتا محسوس کرتے ہوئے، الفاظ کا لبادہ پہنا کر ثابت کیا ہے کہ تلخ تجربات کے پانچ برس، انسان کا دل اور چہرہ تک اس لیے بدل دیتے ہیں کہ یہ طویل عرصہ دل کے نہاں خانے میں برف کی سل کی مانند جم کر رہ جاتا ہے مگر احساسات کی حدت کے گرما دینے پر انسان اپنے ماضی سے حال میں قدم رکھ کر حقیقی دنیا کی جانب لوٹ آتا ہے۔

دیویندر اسّر کے متعدد افسانوں کی طرح اس افسانے کا آغاز بھی ریلوے اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر افسانے کے راوی 'امیش' کے سابقہ دوست 'نشی' کے انتظار سے ہوتا ہے جو اپنی شادی کے پانچ سال بعد اپنی بذریعہ ریل آمد کی اطلاع دیتی ہے۔ 'نشی' کے انتظار میں کھڑا 'امیش'، اس کے آنے کی وجوہات جاننے کے بارے میں شش و پنج میں مبتلا، 'نشی' کے اپنا نام پکارنے پر وہ خوشی سے پھولے نہیں سماتا۔ باتوں باتوں میں 'نشی' اسے بتاتی ہے کہ اب وہ لڑکی کی بجائے ایک مکمل عورت اور ایک چینی گڑیا جیسی بچی 'آشی' کی ماں ہے۔ ٹیکسی میں جاتے ہوئے، رستے میں نشی 'رمیش' سے پانچ سال بعد کی ملاقات کے بارے میں ذو معنی گفتگو کرتی ہے:

''...انسان کی زندگی میں پانچ برس بڑا لمبا عرصہ ہوتا ہے، وقت کی رفتار میں چہرے بدل جاتے ہیں لیکن کوئی لمحہ ایسا ہوتا ہے، جو منجمد ہو کے کہیں چھپ جاتا ہے اور پھر کسی انجانی حرات سے پگھلنا شروع ہو جاتا ہے اور ان پانچ برسوں پر محیط ہو جاتا ہے۔ انسان کی رگوں میں لاوے کی طرح بہنے لگتا ہے۔ اگر تمھارے دل اور جسم میں اتنی سکت ہے کہ اس آگ سے لپٹ جاؤ تو تم جینیس ہو ورنہ۔''[42]

درج بالا اقتباس افسانے کا مرکزی خیال اور دونوں کرداروں کی رومان پرور سوچ کا عکاس ہے۔ افسانے میں 'نشی' اپنے اور 'رمیش' کی سوچوں کے مابین پائے جانے والے تضادات کے بارے میں تبصرہ کرتی ہے کہ آدمی ہمیشہ زندگی کو جسم سے، دماغ سے یا پھر دل سے محسوس کرتا ہے۔ 'نشی' کے خیال میں اس نے پانچ برس پہلے زندگی کو جسم سے محسوس کیا، مگر اس کے برعکس 'رمیش' نے جسم کی بجائے دماغ سے کام لیا تھا۔ 'نشی' کے ہاں اس کا بہترین حل، دل سے کام لے کر جذبات کو بیدار کرنا تھا۔ 'نشی' نے پانچ سال پہلے شادی کر کے، زندگی کو زہر کی طرح پیا اور پھر فن میں دلچسپی لے کر اپنا دکھ بھلانے کی کوشش بھی کی۔ 'نشی' اپنے اچانک دلّی آنے کا سبب بتاتی ہے کہ ایک دن ایک نظم پڑھنے پر اس کے دل میں نہاں منجمد لمحہ، لاوے کی طرح پگھل کر اس کی رگوں میں بہنے لگا تو دل کے ہاتھوں مجبور ہو کر بذریعہ خط اپنے آنے کے بارے مطلع کرتے ہوئے ملنے آ گئی ہے۔ دیویندر اسّر یہ ثابت کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں کہ وصل کا ایک ہی لمحہ، پانچ برسوں پر محیط طویل

فرقت کے کربناک دور سے کہیں زیادہ اہمیت کا حامل ہوا کرتا ہے۔

پرفضا مقام 'گلین' کے عنوان سے تحریر کردہ افسانے میں بظاہر تو راوی کے دوست کی طرح میڈیا بھی 'مس ڈالی واڈیا' کو مس شملہ کے انتخابی مقابلے کے کرتا دھرتا کیپٹن ملک سے قریبی تعلقات کی وجہ سے انتخاب کے لیے موزوں ترین امیدوار قرار دیتا ہے۔ کیپٹن ملک کے شراب، شباب اور نائٹ کلبوں کے بارے میں خیالات اس کی شخصیت کی بخوبی عکاسی کرتے ہیں:

> ''سگریٹ کے دھوئیں کے غبار میں چھلکتے ہوئے جام اور مدہوش عورتیں، تھرکتے ہوئے جسم، اور آدمی کو احساس ہوتا ہے خدا کوئی نہیں، روح تخیل ہے، جسم ہی حقیقت ہے، جسم ہی خدا، آگ اگلتے ہوئے جسموں کے باہم لپٹنے سے بڑی کوئی حقیقت نہیں، کوئی لذت نہیں...''۳۴

مقابلے سے قبل راوی کو ڈنر کی تقریب میں 'مس ڈالی' کیپٹن ملک کی بغل میں ہی دکھائی دیتی ہے۔ محفل کے اختتام پر راوی 'مس ڈالی' کو ڈراپ کرتے ہوئے شراب پینے میں احتیاط برتنے اور صبح مقابلے میں بروقت پہنچنے کی ہدایت کے ساتھ اپنے گھر چلا جاتا ہے اور دوسرے دن دفتر جانے سے پہلے اسے جگانے جاتا ہے تو 'مس ڈالی' راوی کو رات اپنی کثرتِ مے نوشی متعلق آگاہ کرتی ہے۔ 'راوی' کو تقریب میں پہنچ کر مقابلے میں شریک دیگر حسینائیں تو نظر آجاتی ہیں مگر مس ڈالی کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ تقریب کا آغاز قریب ہونے پر ماہرینِ حسن کے پہنچنے پر کیپٹن ملک 'راوی' سے 'مس ڈالی' کی بابت استفسار کرتا ہے تو وہ اس کے جلد پہنچنے کا بتاتے ہوئے اسے لینے نکل پڑتا ہے۔ ہوٹل پہنچنے پر راوی کو 'مس ڈالی' کے کمرے کا دروازہ کھلا ملتا ہے۔ کمرے میں ہر سو شراب کی بوتلیں تو بکھری نظر آتی ہیں مگر 'مس ڈالی' غائب ہوتی ہے۔ ہوٹل مینیجر کے 'مس ڈالی' کے مقابلے میں شرکت کے لیے جانے کا بتانے پر وہ واپس وہیں پہنچتا ہے مگر 'مس ڈالی' پھر بھی دکھائی نہیں دیتی۔ یوں مس شملہ کا تاج باقاعدہ طور پر 'مس پریمندا' کے سر سج جاتا ہے۔ 'راوی' مایوسی کے عالم میں واپس کمرے میں آکر اپنے دوست 'روبن' کی عدم موجودگی اور 'مس ڈالی' کے فتح کی سلسلے میں پہلے سے تیار کی گئی خبروں اور تصاویر پر کی گئی محنت پر پانی پھر جانے کے صدمے کو شدت سے محسوس کرنے لگتا ہے۔

دیویندر اسّر نے 'گلین' افسانے کے پسِ منظر میں بااثر شخصیات کے گلیمر کی دنیا میں شکار کے لیے بچھائے گئے مکروفریب کے جال، مکروہ ہتھکنڈوں اور دوغلے کردار کو بے نقاب کیا ہے۔ اس کے علاوہ کہانی سے یہ نتیجہ بھی اخذ ہوتا ہے کہ اگر انسان میں بذاتِ خود، اپنی قابلیت اور لگن نہ ہو تو دوسروں کی معاونت اور جملہ ہمدردیاں رائیگاں ہی جاتی ہیں۔

دیویندر اسّر کے افسانوں میں 'بجلی کا کھمبا' نہایت اہمیت کا حامل رہا ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں بجلی کے کھمبے کا ذکر کہیں نہ کہیں، کسی نہ کسی حوالے سے ضرور موجود ہے۔ اگر صرف 'کینوس کا صحرا' میں شامل افسانوں پر ہی غور کیا جائے تو درج ذیل افسانوں میں 'بجلی کا کھمبا' زیرِ بحث آیا ہے:

۱۔ 'پرانی تصویر نئے رنگ' ص ۴۱، ۴۳، ۵۱۔

۲۔'گلین'، ص۶۰،

۳۔'بجلی کا کھمبا'، سارا افسانہ ہی اس موضوع کے گرد گھومتا ہے۔

۴۔'میں وینس اور دو ہاتھ' ص۸۰۔

۵۔'مردہ گھر' ص۹۳

۶۔'بچہ رو رہا ہے' ص۱۳۳

'بجلی کا کھمبا' کے عنوان سے افسانے میں دیویندر اسّر نے بجلی کے کھمبے اور اس کے بلب کو لوگوں کی تکالیف سننے اور دیکھنے کے لیے علامتی استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہوئے اسے 'راوی' کے دکھ درد بانٹنے کا وسیلہ بنایا ہے۔ راوی شاعری میں دلچسپی کی پاداش میں نوکری سے نکال دیے جانے پر دلبرداشتہ ہو کر شام ڈھلے بجلی کے کھمبے سے لپٹ کر کھڑا ہو جاتا ہے جہاں بجلی کے کھمبے کا بلب 'راوی' کی ڈھارس بندھاتے ہوئے اس سے زیادہ دکھی لوگوں کی مثالیں دیتے ہوئے سب سے پہلے 'نشا' کے بارے میں بتاتا ہے کہ اپنے بوڑھے ماں باپ کی خدمت میں مگن لڑکی کو ایک نوجوان بہلا پھسلا کر اس کی عزت تار تار کر دیتا ہے۔ اسی طرح راوی کو یہی بلب ایک چودہ سالہ بچے کی خودکشی کی داستان روتے ہوئے سنا کر کچھ دیر کے لیے بجھ بھی جاتا ہے۔ معصوم بچے کے گھر میں روشنی کا انتظام نہ ہونے پر وہ بچہ بلب کی روشنی میں کتابیں پڑھنے آیا کرتا تھا لیکن فکر و غم میں مبتلا بچے کے بیمار والد کے دمے کی بیماری سے مر جانے پر بھوک اور فاقوں سے نجات کا واحد راستہ اسے خودکشی کی صورت ہی میں نظر آتا ہے۔ پھر وہ بلب سامنے والی کھڑکی میں بیٹھی لڑکی کی جانب نشاندہی کرتا ہے کہ ایم اے کے بعد وہ سکالرشپ پر امریکہ جانے کے لیے آج کل امریکہ بھجوانے والے پروفیسر کی خوشامد میں اس کے ساتھ ہوٹلوں اور کلبوں میں جا رہی ہے۔ بچے کے خاندان کے بارے میں کھمبے کا بلب راوی کو مزید بتاتا ہے کہ بچے کی خودکشی کے بعد اس کی بہن کے، کسی کے ساتھ بھاگ جانے پر اس کی بوڑھی ماں لوگوں کے گھروں میں کام کرنے لگ جاتی ہے۔ اسی طرح خودکشی کرنے والے بھائی کی بھاگ جانے والی بہن کا محبوب، جو اغواء کے جرم میں جیل چلا گیا تھا، جیل سے واپسی تک تجوریاں توڑنے کی قبیح لت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

دیویندر اسّر نے 'بجلی کا کھمبا' میں بلب کی زبانی لوگوں کی درد بھری داستان ان الفاظ میں سمونے کی کاوش کی ہے:

''تم سوچتے ہو گے میں بجھ کیوں گیا تھا۔ مجھ میں اتنی ہمت نہیں کہ انسانوں کے دکھ درد کی بات روشنی میں کہہ سکوں لیکن میری بات کچھ الجھ گئی ہے۔ بات یہ تھی کہ وہ بچہ اس لڑکی کا بھائی ہے جو یہاں آ کر روئی تھی۔ وہ نقب زن اس کا محبوب تھا جس نے اس کھمبے کے ساتھ کھڑے ہو کر سامنے والے مکان میں چوری کا ارادہ کیا تھا۔ اور سامنے والا مکان اس لڑکی کا ہے جو امریکہ جا رہی ہے۔ اس لڑکی کا بھائی ہی تھا جس نے پہلی بار اس لڑکی کو پیسے دے کر جسم کا سودا کیا اور اس کی روح تک زخمی کر دی۔''[۴۴]

'بجلی کا کھمبا' کہنے کو ایک بے جان سی چیز ہے مگر افسانہ نگار نے یہ استعارہ انسان کے دکھ درد اور غم کا راوی بنا

کر پیش کیا ہے۔ یوں بھی ہر دکھی انسان تنہائی کے لمحات میں جب اس کے ساتھ غم بانٹنے والا کوئی اور نہیں ہوتا تو پھر وہ اپنے اندرونی کرب کے اندھیروں سے چھٹکارا پانے کے لیے کہیں نہ کہیں پناہ تلاش کرتا ہے۔اسی طرح کسی غریب کے گھر کے اندھیروں میں روشنی کا وسیلہ بھی بجلی کا یہی کھمبا ہوا کرتا ہے۔

'میں وینس اور دو ہاتھ' جدوجہدِ انسانی کے پسِ منظر میں لکھے گئے افسانے میں انسانی زندگی کی تگ و دو اور طلب و حاجات کی تکمیل کے لیے کی جانے والی انسانی محنت ومشقت کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔انسان خواہشات کی تکمیل کے سلسلے میں کیا کیا پاپڑ نہیں بیلتا، مگر منزل کے حصول کے بعد پیچھے مڑ کر دیکھنے کے بعد راز افشاں ہوتا ہے کہ یہ معمولی سی منزل پانے کے لیے اسے کیا کچھ کھونا پڑتا ہے۔رمزیت وفنطاسی کے پسِ منظر میں تحریر کردہ افسانے کا آغاز شام کی منظر کشی سے کمرے میں رکھی مختلف اشیاء مثلاً گلاس، جلتے ہوئے اسٹو، کارنس پر رکھی 'وینس' کی مورتی وغیرہ کے ذکر سے ہوتا ہے۔ 'راوی' خود کو کبھی ابنارمل تو کبھی نیم مدہوشی کے عالم میں، بلکہ یہاں تک کہ کمرے کی دیواریں اور چھت اپنے اوپر گرنے پر خود کو ملبے تلے دبا ہوا مردہ تصور کرنے لگتا ہے۔راوی کو 'دو ہاتھ' متحرک اور اوپر کی جانب اٹھتے، 'وینس' کے بت کو انگلیوں میں تھامتے نظر آتے ہیں تو وینس کا بت بھی دونوں ہاتھ بلند کر کے ان ہاتھوں کی انگلیاں چوم لیتا ہے۔جس کے بعد اسے پوری بستی 'مردوں کی بستی' محسوس ہوتی ہے جس پر فرنگی فوجیوں کے بوٹوں کے چلنے کی دھمک، چلتی بندوقوں کی صدائیں، مرنے والوں کی چیخ و پکار، فسادیوں کے قہقہے اور کتوں کے بھونکنے کی آوازیں سنائی دیتی ہیں اور وہ خود کو بھی ملبے تلے دبا اور سسکتا محسوس کرتا ہے:

''یہ مردوں کی بستی ہے۔یہاں ہر چیز سیاہ ہے، رات سیاہ ہے، آسمان سیاہ ہے، تارے سیاہ ہیں، چاند سیاہ ہے، بجلی کے بلب سیاہ ہیں، چہرے سیاہ ہیں روحیں سیاہ ہیں، راستے منزل لوگ قافلے سب سیاہی میں ڈوبے ہوئے ہیں۔اگر کہیں روشنی ہے تو اس الاؤ کی جس کے گرد مردہ روحیں ناچ رہی ہیں۔ننگی، بے ڈول، سیاہ اور اچانک میرے کندھے پر کسی نے نرمی سے چھوا۔'' ؁۴۵

اتنے میں 'راوی' سے اک آواز مخاطب ہو کر کہتی ہے کہ یہ ملبہ جس کے نیچے بستی کے لوگ دبے ہیں وہ اس تہذیب کے کھنڈرات ہیں جس کے الاؤ کے گرد مستقبل میں فوت ہونے والوں کے بھوت منڈلا رہے ہیں۔پھر وہی دو ہاتھ، 'وینس' کی مورتی تھامتے ہوئے 'راوی' کو جھنجھوڑ کر اپنے پیچھے آنے کا حکم دیتے ہیں۔ساتھ ہی 'راوی' کے کندھے پر صلیب لاد دے جانے پر یہ سفر، صدیوں کا سفر محسوس ہوتا ہے۔سفر میں پہلے تو پیروں میں چبھے کانٹوں کے ساتھ اک تتلی 'راوی' کے کاندھے پر رکھی صلیب پر بیٹھتے ہی اسے بتاتی ہے کہ وہ صدیوں سے اس کے ساتھ چلنے والی اس کی آرزو ہے۔پھر 'رات' بھی آواز لگاتی ہے کہ وہ راوی کا نصیب ہے۔راوی چلتے ہوئے گرتے پڑتے خود کو چوہے کی طرح کسی ایسے بل میں رینگتا محسوس کرتا ہے جس کا منہ آگے سے بند کر دیا گیا ہو۔پھر ایک سانپ کے ڈس لینے پر 'راوی' کی چیخ نکل جاتی ہیں۔دھواں کم ہونے پر وہ مُردوں کی اس بستی میں زندہ ہو کر چیختے ہوئے اٹھ بیٹھتا ہے۔اسے سامنے کارنس پر رکھی 'وینس' کی مورتی بھی نظر آجاتی ہے

اور ساتھ کے مکان سے پڑوسن یہ کہتے سنائی دیتی ہے کہ 'رات بھر اس کا ہاتھ جلتے اسٹو پر رکھا رہا'۔ راوی اپنے ہاتھ پر جلنے کا گہرا نشان دیکھتے ہوئے مزید حیران رہ جاتا ہے۔ لیکن اسے حیرانگی اس بات پر ہوتی ہے کہ یہ تو وہی ہاتھ ہیں جنھیں 'وینس' کے بت نے چوما بھی تھا اور اسے ملبے کے ڈھیر سے نکالا بھی تھا۔

'کالی بلی' دیویندر اسّر کے کئی افسانوں میں خوف و دہشت کے استعارے کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ انسان بیماری میں علاج کے لیے کیا کچھ استعمال نہیں کرتا، لیکن جب افاقے کی کوئی سبیل نہیں نکلتی تو تنگ آ کر، بیماری سے نہ سہی، دواؤں کے بوجھ سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتا ہے۔ 'کالی بلی' کے استعارے کی گہرائی و گیرائی تک ہر قاری کا پہنچنا سہل تر اس لیے بھی نہیں ہے کہ اس کے لیے گہرا ادبی مطالعہ درکار ہے۔ افسانے کے آغاز میں مستطیل نما روشنی کے گھیرے میں اک کالی بلی کے اندر آ کر دیوار سے لگ کر بیٹھنے پر راوی متفکر ہو جاتا ہے کہ کہیں بلی بھی 'اس آدمی' کے بارے میں سوال کرتے ہوئے روشنی ساتھ ہی نہ لے جائے۔ راوی کو اُس آدمی کے بارے میں یہی فکر لاحق رہتی ہے کہ وہ کہاں سے آیا تھا؟ اور پھر واپس کہاں چلا گیا؟ اس نے ایک مرتبہ بتایا تھا کہ وہ 'ایک آدمی ہے اور بس'۔ ایک دفعہ اس نے سیلز مین ہونے کا بھی بتایا تھا اور ایک دفعہ بطور ایڈمن بھی تعارف کرایا تھا۔ حالانکہ دونوں کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی کیونکہ سیلز مین تو دوسروں کی بنائی ہوئی اشیاء اور خیالات بیچتے ہیں۔ 'راوی' کے سوال پر کہ 'اسے راوی کی دوائیں خریدنے پر اتنا یقین کیوں ہے؟' اس کا جواب تھا کہ وہ 'راوی' کی دواؤں کی خالی شیشیاں کوڑے دان سے اٹھا کر گھر لے گیا تھا جنھیں دیکھنے کے بعد اسے یقین ہو گیا تھا کہ وہ کسی قسم کی بیماری میں مبتلا نہیں مگر اسے اپنی تنہائی سے نکلنے کا حل درکار تھا:

> ''ہر آدمی دوسرے سے مختلف ہوتا ہے... لیکن وہ نہیں جانتا اور شاید وہ جاننا بھی نہیں چاہتا کیونکہ الگ ہونا خطرناک ہے۔ بڑا پریشان کن ہے۔ پھر تم ہر آدمی سے الگ ہو جاؤ گے۔ اسی لیے لوگ سینما گھروں میں ریستورانوں میں، کھیل کے میدانوں میں، شادی بیاہ کی پارٹیوں میں، جلسے جلوسوں میں، اسکولوں میں اور سڑکوں پر بھیڑ بھاڑ میں، اکٹھا ہوتے ہیں تاکہ وہ سب ایک ہو جائیں، تاکہ ایک دوسرے سے جڑ جائیں۔ الگ ہو کر زندہ رہنا مہلک ہے۔ بدھ ایک تھا، کرائسٹ ایک تھا، پھر ان کے پیچھے بھیڑ اکٹھی ہو گئی۔ لیکن پھر بدھ کوئی نہیں ہوا۔ کرائسٹ نہیں ہوا۔'' [۴۶]

'وہ آدمی' مرض سے نہیں، علاج سے ڈرتا ہے اور روشنی سے بھی اس لیے ڈرتا تھا کہ کہیں وہ کالی بلی کار کی تیز روشنی سے ڈر کر کار کے نیچے ہی نہ آ جائے۔ اس آدمی کو یہ بھی دھڑکا لگا رہتا تھا کہ مرنے کے بعد اس کی روح کہیں بلی کے مردہ جسم میں حلول نہ کر جائے کیونکہ اس کے خیال میں، بلی تو محض نو بار جنم لے سکتی ہے مگر اس کے مقابلے میں انسان چوراسی لاکھ بار جنم لے سکتا ہے۔ پھر راوی اپنی پڑوسن کے بارے میں بھی انکشاف کرتا ہے کہ وہ بھی اپنے آنگن میں برکھا کے انتظار میں جنموں سے جی رہی ہے اور اسی انتظار میں گانے بھی گاتی رہتی ہے۔ 'راوی' کے بقول اس عورت کے آنگن اور اس کے کمرے کے بیچ ایک دروازہ موجود ہے جسے دونوں میں سے کسی نے کبھی کھولا ہی نہیں۔ 'وہ آدمی' راوی پر طنز کرتا ہے کہ کیا تم اس عورت سے ڈرتے ہو یا پھر عورتِ محض سے یا اس عورت کی اصلیت جاننے سے ڈر لگتا ہے کہ تم وہ دروازہ نہیں کھولتے۔

انسان اور انسانِ محض کی اس بحث میں 'وہ آدمی' اپنے بیگ میں سے ساری شیشیاں انڈیل کر نیچے پھینکتا ہے جن سے کالا سیاہ دھواں اٹھنے لگتا ہے۔ ساتھ ہی اس کا جسم پہلے نیلا اور پھر سیاہ ہونے لگتا ہے، سوائے دو آنکھوں کے، اور پھر وہ زور زور سے چلانے لگتا ہے کہ بریک بریک، کالی بلی پلیز! ۔ یہ سنتے ہی 'راوی' بھی دروازے کو دھکا دے کر باہر نکل جاتا ہے تو اسے وہی عورت آنگن میں کپڑے سکھاتی اور گنگناتی نظر آتی ہے۔ 'راوی' کو اپنے کمرے میں وہی کالی بلی، اس کی چارپائی کے نیچے دیوار کے ساتھ مستطیل نما وشنی کی میں دبکی بیٹھی دکھائی دیتی ہے۔

تجریدیت و مابعدطبیعیاتی رنگ میں رنگا، 'مردہ گھر' کے عنوان سے افسانہ، علامت و رمزیت کی تکنیک اور مبہم علامات واستعارات بروئے کار لاتے ہوئے مرتب ہوا ہے۔ قاری پر دورانِ مطالعہ، افسانے میں کسی دیومالائی قصے کا گمان گزرنے پر کہانی کی معنویت دو چند ہو جاتی ہے۔ افسانے کا 'راوی' خود کو بطور لاش مردہ خانے میں تین چار لاشوں کے درمیان پا کر وہاں کے ملازمین کی آپس میں بحث سے یقین کر لیتا ہے کہ وہ ایک لاوارث لاش ہے جسے اپنی موت کا سبب جاننے کی پریشانی لاحق ہے:

''میری موت کیسے ہوگئی۔ ابھی کچھ لمحے پہلے میں زندہ تھا۔ میرا خیال ہے کہ میں اب بھی زندہ ہوں کیونکہ میری لاش اب بھی سردی میں ٹھٹھر رہی ہے۔ اور مجھے اب بھی کچھ کچھ یاد آتا ہے۔ کچھ کچھ، مدہم مدہم، موہوم سا کچھ کچھ...''[۲۴]

مردہ گھر لے کر جانے سے قبل 'راوی' کی لاش کے ساتھ ہسپتال میں، شاعر بے چارے کی لاش بھی رکھی ہوتی ہے۔ شاعر کی حساس طبیعت ہونے کے سبب لگنے والی تپ دق کی بیماری کو اس کی شاعری، مزید دوآتشہ کر دیتی ہے اور موت سے قبل اپنوں کے روّیے اسے اس وقت بے موت مار دیتے ہیں جب رشتہ دار اس کے گہرے گھاؤ اور بدبو کی وجہ سے، اسے بے یار و مددگار چھوڑ جاتے ہیں اور ہسپتال کے بستر پر کروٹ بدلتے ہوئے خون کی الٹی آنے پر اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ شاعر کے علاوہ ہسپتال میں ٹرالی پر ایک عورت کی لاش آنے پر لوگ تبصرہ کرتے ہیں کہ وہ نہ تو شاعرہ تھی اور نہ ہی اختلاجِ قلب کی مریضہ، بس ذہنی کرب سے نجات کے لیے اس نے کثیر مقدار میں خواب آور گولیاں کھا کر موت کو گلے لگا لیا تھا۔

جاں بلب مریضوں کے دکھی پسِ منظر میں دیویندر اسّر، نرس اور ڈاکٹر کے مابین عشقیہ روابط بھی زیرِ بحث لاتے ہیں جب ڈاکٹر نرس سے شام سات بجے، پارک میں ملنے کا وعدہ لیتا ہے تو ڈاکٹر کے عشق میں مبتلا دوہری شخصیت کی حامل نرس مریض کو انجیکشن لگاتے ہوئے، عشق میں خودکشی کرنے کے لیے خواب آور گولیاں کھانے پر لعن طعن بھی کرتی ہے۔ شاعر اور ڈاکٹر نرس کے عشق کے بعد 'راوی' (مردہ لاش) اپنے ماضی کی یادوں میں الجھا بچپن میں پہلی مرتبہ لوٹی ہوئی پتنگ کا واقعہ یاد کرتا ہے جو ایک 'بڑے لڑکے' نے تھپڑ مار کر چھین لی تھی۔ اس کے بعد اس نے تمام کھیل چھوڑ کر بستی بھی چھوڑ دی تھی کیونکہ 'بڑا لڑکا' ہر جگہ موجود تھا۔ پھر 'بڑا لڑکا' اس کی بچپن کی دوست کو، جو اس وقت کاغذ کی کشتیاں بنا کر بارش کے پانی میں بہایا کرتی تھی، اپنی کار میں دلہن بنا کر لے گیا تھا۔ اسی طرح 'راوی' کو جیل میں گزارے دنوں کے وہ خفیہ ہاتھ جو دوسروں کی ڈبل روٹی اٹھا کر لے جایا کرتے تھے۔ وہی خفیہ ہاتھ، کار میں سوار سفید کپڑوں میں لپٹی ایک مردہ لاش پھینک کر فرار ہو گئے تھے۔ اسی کار

کے خفیہ ہاتھ شور وغل میں برچھیاں، بھالوا ورخنجر تھامے عورتوں، بچوں کو مارنے لگتے ہیں۔'راوی' کو یاد ہے کہ کس طرح ایک رات، انگریز فوجی سپاہیوں کے بوٹوں اور گاڑیوں کے شور میں ایک قیدی کو خاموشی سے جیل کوٹھڑی سے ندی کنارے لے جا کر ٹکڑے ٹکرے کر کے اس کی لاش ندی میں بہا گئے تھے۔اسے وہ نحیف ونزار شخص بھی یاد ہے جو لوگوں کے ہجوم کی مخالفت میں پھٹا پرانا پھریرا لہرا کر نعرے لگاتا آگے بڑھتا ہے تو اچانک ایک خفیہ ہاتھ، خنجر لیے اوپر اٹھتا ہے اور پھر ایک چیخ اور سنائی دیتی ہے۔قتل کرنے والے یہی ہاتھ اسی 'بڑے لڑکے' کے تھے جنھوں نے ایک معصوم لڑکے کو پیٹا تھا۔جن ہاتھوں نے لاش کے ٹکڑے ندی میں بہائے تھے۔یہی ہاتھ جیل میں دوسرے قیدیوں کی ڈبل روٹی چرایا کرتے تھے۔ان خفیہ ہاتھوں کے بارے میں آگہی کے باوجود 'راوی' کوان ہاتھوں کا، اس کی موت میں ملوث ہونے کے بارے میں علم ہی نہ ہوسکا۔اتنے میں کہیں سے ایک سانپ پھن پھیلائے سامنے آن کھڑا ہوتا ہے اور راوی کو آوازیں سنائی دیتی ہیں کہ لاش کو لینے آج بھی کوئی نہیں آیا۔راوی کو اب اندھیرے سے خوف آنے لگتا ہے۔اسے وہ تمام خونی واقعات اور ان کے پیچھے خفیہ ہاتھ، یکے بعد دیگرے یاد آجاتے ہیں مگر اس کی لاش پھر بھی وارثوں کی منتظر ہی رہتی ہے۔افسانہ نگار نے کہانی کے سحر میں مبتلا قاری کے لیے دلچسپی کا سامان قائم رکھنے کے لیے من پسند نتائج اخذ کرنے کا مارجن بھی رکھ چھوڑا ہے۔

استعاروں اور کنائیوں سے بھرپور 'مفرور' افسانے کی تہہ در تہہ کہانی ایک مکمل باب کی صورت دیویندر اسّر کے ناولٹ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں بھی موجود ہے جس میں فراریت کا قائل مرکزی کردار 'راوی'، بطور واحد متکلم صیغہ 'میں' میں، جنم جنم سے ساتھ چمٹے شخص 'وہ' سے چھٹکارا پانے کے لیے کئی جتن کرتا ہے مگر آخر میں کہیں جا کر یہ عقدہ کھلا کہ جس شخص سے چھٹکارا پانے کے وہ جتن کرتا رہا وہ شخص کوئی اور نہیں بلکہ اس کا اپنا آپ تھا۔'مفرور' کے عنوان سے افسانے میں 'میں'، وینس اور دو ہاتھ' اور 'کالی بلی'، کا پسِ منظر تقریباً دوہراتے ہوئے کہانی ترتیب دی گئی ہے جس میں 'راوی' کو ہمہ وقت تعاقب ہونے پر ازحد مشکلات کا سامنا رہتا ہے۔'راوی' کی اپنی ہی غیر مرئی روح بطور ہمزاد کبھی ظاہر ہو کر تو کبھی نظروں سے اوجھل اس کے تعاقب میں رہتی ہے۔ہر ملاقات پر 'وہ' ہمزاد، راوی 'میں' سے سوال کرتا ہے کہ تم میرے سوال کا جواب کیوں نہیں دیتے ؟ راوی کے استفسار پر کہ 'کون سے سوال کا جواب؟' تو ہمزاد، کا جواب ہوتا ہے کہ 'اسی سوال کا جو پہلی بار بچھڑتے ہوئے پوچھا تھا۔تم پھر بھول گئے کہ ہم ۳۰ راگست کو ملے تھے'۔'میں' کے استفسار پر کہ اس کی زندگی میں تو چالیس کے قریب ۳۰ راگست ہو گزرے ہیں۔تمھارا سوال تھا کیا؟ تم میرا پیچھا کیوں نہیں چھوڑتے'۔تو غیر مرئی سائیہ اپنے پاس برسوں سے موجود تیز نوکدار چیز نکال کر چھونے لگتا ہے۔راوی' خوف زدہ ہو کر اسے متنبہ کرتا ہے کہ اسے قتل کرنے کی کوشش پر وہ شور مچا کر پولیس کو مطلع کر دے گا، مگر 'راوی' کے لیے یہ حیران کن ہوتا ہے کہ غیر مرئی سائیہ تو پہلے ہی سے اس پر وار کر چکا ہے اور خون زیادہ بہہ جانے سے جلد ہی اس کی موت بھی واقع ہو جائے گی۔'وہ' کے بقول، لوگ چند روز باتیں کرنے کے بعد خاموش ہو جائیں گے کیونکہ لوگوں کے خیال میں یہاں نہ تو کوئی قاتل ہے اور نہ ہی مقتول بلکہ لوگوں کا تو آج کل نعرہ ہی سوشلزم ہے۔یہ سنتے ہی راوی طیش میں آ کر چلانے لگتا ہے کہ 'میری جان پہ بنی ہے اور تمھیں لوگوں کے نعرے بازی کی فکر

ہے۔مگر غیر مرئی سائیہ، تمام اقدار کا بھرم کھولنے میں پرعزم ہوتا ہے کیونکہ اس کے ہاں سیاست اور اقتدار کی جنگ میں آئیڈیالوجی محض اک فریب ہے۔ 'وہ' (غیر مرئی سائیہ) جب رامائن دھرانے لگتا ہے تو راوی کے عدم تعلق پر 'وہ' طیش میں آ کر جیب سے وہی دو دھاری شے نکال کر راوی سے سوال کرتا کہ 'تم پہلے کتنے خوبصورت تھے اب کتنے بدصورت ہو گئے ہو'۔ جس پر 'میں' کا سوال ہوتا ہے کہ تم مجھے کب سے جانتے ہو؟ تو 'وہ' جواب دیتا ہے 'جب سے تمھارا میرا جسم ایک ہے'۔ راوی کو اس غیر مرئی سائے کے بارے میں یقین ہونے لگتا ہے کہ 'وہ' کسی خفیہ ایجنسی کا آدمی ہے'۔ جب 'راوی' کو مقابلے کے سوا کوئی چارہ نظر نہیں آتا تو وہ اس کا گریبان پکڑ کر اس سے باہم گتھم گتھا ہو جاتا ہے۔ مگر نہ تو 'وہ' مرتا ہے اور نہ ہی 'میں'۔ 'وہ' سے پیچھا چھڑانے کے لیے راوی کے پاس اب فرار کے سوا دوسرا کوئی راستہ ہی نہیں بچتا۔

افسانے کی کہانی میں پنہاں درس کا خلاصہ یہ ہے کہ انسان کو زندگی کے تلخ حقائق سے فراریت کی بجائے ان کا سامنا کرنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہنا چاہیے۔

'کینوس کا صحرا' کے عنوان سے مرتبہ افسانے اور مجموعے دونوں کا ایک ہی عنوان ہے جسے گرمی کی حدت برداشت کرتے ہوئے موت کا سامنا کرنے کی ریہرسل بھی کہا جا سکتا ہے۔ افسانے میں، پانی کی قلت اور سخت گرمی میں پانی کی قدر سے متعلق عمدہ منظر کشی کرتے ہوئے افسانہ نگار نے شدتِ پیاس کا منظر بڑی مہارت سے الفاظ کے جامع میں زندہ اور متحرک انداز میں پیش کیا ہے۔ افسانے کا آغاز، کمرے کی فضا، ماحول کی منظر کشی، کمرے سے باہر کی شدید گرمی اور تیز دھوپ کے پسِ منظر میں ہوا ہے۔ راوی کے سخت پیاسا ہونے پر اس کا دوست 'بن پکاسو' اسے اپنا پسینہ پینے کا مشورہ دیتا ہے۔ 'بن پکاسو' ہر چیز رنگوں کے زاویے سے دیکھنے کی عادت سے مجبور، برف اور دھوپ دونوں میں سفید رنگ کے سوا کوئی امتیاز کر ہی نہیں پاتا۔ 'راوی' کو باتھ روم کے سنک پر تپش اور گرمی سے نڈھال نیم جان سی لڑکی دکھائی دیتی ہے، 'جسے بن پکاسو' بطور موت کا ماڈل پیش کرنے کے لیے 'راوی' کو ڈرا کر اس کے خوفزدہ چہرے کی عکاسی کرنا چاہتا ہے۔ مصوّر کے خیال میں گرمی اور شدتِ پیاس سے ماڈل کے مر جانے کی صورت میں بھی وہ فریم میں دیوار پر لٹکی تا دیر زندہ رہے گی۔ ماڈل کی جان بچانے کے لیے برف کے لیے بھی 'بن پکاسو' راوی کو رقم دینے کے لیے تیار نہیں اور پڑوسن سے ان بن ہونے پر پولیس میں شکایت درج کرنے کے خوف سے، راوی اس سے برف نہیں مانگ سکتا۔ چھت پر کپڑے سکھانے کے لیے آنے پر 'بن پکاسو' کھڑے کھڑے کوئلے سے ڈائننگ ٹیبل کے کپڑے پر ہی پڑوسن کی تصویر بنا دیتا ہے۔ اپنی تصویر دیکھ کر وہ پانی کی بوتل اور برف کے کیوبز بخوشی دے جاتی ہے اور اپنی تصویر لے کر لوگوں سے کہتی پھرتی ہے کہ دریائے سین کے کنارے اس کی یہ تصویر 'پکاسو' نے بنائی تھی۔

پڑوسن کے گھر سے ملنے والی برف کے کیوبز اور پانی ماڈل کے ہونٹوں اور گلے میں ٹپکانے سے ماڈل آنکھیں کھولتے ہی گلہ کرتی ہے کہ ابھی تک اس کی تصویر اس لیے نہیں بنائی گئی کہ وہ پرکشش نہیں یا پھر وہ ایک سستی ماڈل ہے۔ ماڈل کے واپس جاتے ہی پانی کی بوتل پر چڑیا کے بیٹھتے ہی بوتل، الٹ جاتی ہے اور 'بن پکاسو' کی انگلیاں تیزی سے نیچے گری ہوئی

بوتل کی منظر کشی میں مگن ہو جاتی ہیں۔راوی کو آج بھی اس تصویر میں ماڈل کا چہرہ تلاش کے باجود کہیں نظر نہیں آتا جو بذاتِ خود مصوّر کی ناکامی کی گواہی ہے۔البتہ اس منظر کشی کے بعد بقول راوی 'بن پکاسو' نے تصویریں بنانا ہی چھوڑ دی ہیں۔

'ایک پری کتھا' امیر کبیر معاشرے کے افراد کا دولت اور دنیاوی نعمتوں کے انبار کے باوجود اپنے گھر بار کے افراد کو ذہنی سکون بہم نہ پہنچانے سے خاندان کا جو برا حال ہوتا ہے اس کی عکاسی 'پری کتھا' میں پیش ہوئی ہے۔افسانے کی مرکزی کردار پڑھے لکھے باپ کی پڑھی لکھی بیٹی ہے مگر اس کا امیر ترین خاوند بھی اسے ذہنی سکون پہنچانے سے قاصر ہی رہتا ہے۔ چنانچہ وہ راوی سے ملاقات کے بعد اپنے ذہنی سکون کی تلاش میں دولت و آسائشوں سے بھرا محل چھوڑ کر کہیں دور نکل جاتی ہے۔افسانے کی کہانی 'میرا'، 'کشن پرشاد' اور 'میں' کے طرزِ تکلم میں (راوی) کی زبانی پیش ہوئی ہے جس میں کشن پرشاد کے کھانے کی میز پر مہمان کے سامنے 'میرا' کے مرحوم باپ 'رام بابو' کو تحقیر کا نشانہ بناتے ہوئے اسے جائیداد اور دولت اکٹھی نہ کرنے کا طعنہ دینے پر، باپ کی علمی ادبی محفلوں سے عشق کی حد تک لگاؤ رکھنے والی بیٹی 'میرا' کے دل کو شدید ٹھیس پہنچتی ہے۔ 'میرا' کو پریشان حال دیکھ کر راوی کو 'رام بابو' بطور استاد بہت یاد آتے ہیں کیونکہ کشن پرشاد کی ذاتی امارت کی تشہیر نے 'میرا' کا دل ہی توڑ دیا تھا۔صبح ناشتے میں بھی 'میرا' کی خاموشی سے 'راوی' نے اس کی کرب میں گزری رات کا بخوبی اندازہ لگا لیا تھا۔کشن پرشاد کے، گزری رات کے بارے میں استفسار پر 'راوی' کے ان دیکھے خواب کی داستان کے پسِ منظر میں میرا اور راوی کے مابین مکالمے بازی میں 'میرا' کے لیے راہِ فرار اختیار کرنے کی ترکیب پوشیدہ تھی:

> ''ہوں، ایک عجیب سا خواب آیا۔ایک بہت بڑی کتاب کھلتی ہے۔اس میں سے ایک پری نکلتی ہے اس کے ہاتھ میں برش ہے جس سے وہ ایک مجسمے کو چھو لیتی ہے اور اس مجسمے سے سنگیت کی شعائیں پھوٹتی ہیں۔اور پھر اندھیرے غار میں سے گزر کر وہ پری ایک دیش پہنچ جاتی ہے جس میں جس جانب نگاہ اٹھتی ہے سونا ہی سونا ہے۔پری جونہی ٹھہر کر پیچھے دیکھتی ہے وہ ایک دم سونے کی پر۔تما بن جاتی ہے۔اس پری پر ایک شراپ کا اثر تھا اور جب تک درویش سے کوئی شہزادہ نہیں آئے گا وہ سونے کی پر۔تما بنی رہے گی۔'تو کیا پھر وہ شہزادہ آیا' میرا نے پوچھا؟ 'معلوم نہیں اس کے بعد میری آنکھ کھل گئی میں نے کہا''۔۴۸

رات کو کشن پرشاد کے گھر لوٹنے پر نوکر اطلاع دیتا ہے کہ دوپہر کو رام بابو کی کچھ پرانی چیزیں اور کپڑے ساتھ لے کر جاتے ہوئے 'میرا' بتا گئی تھی کسی کے پوچھنے پر بتا دینا کہ دور دیش کا شہزادہ آ گیا تھا، جس کے ساتھ سونے کی پر۔تما، پری بننے چلی گئی ہے۔

'بچہ رو رہا ہے' بلراج مین را کی پیروی میں آزاد نظم کی صورت مرتبہ افسانہ دراصل اک طویل مکالمہ ہے جس میں روتے ہوئے بچے کی صداؤں کے پسِ منظر میں چند اہم سماجی نکات پیش کیے گئے ہیں کہ ماں بچے کے لیے اور بچہ ماں کے لیے رویا کرتا ہے۔تاہم 'راوی' کی ماں اسے جنم دیتے ہوئے مر گئی تھی۔راوی سوچتا ہے کہ دنیا میں ہر آنے والے انسان نے جب مرنا ہی ہوتا ہے تو پھر وہ پیدا ہی کیوں ہوتا ہے؟ بچے کی ماں مر جائے یا وہ بھوک سے روئے، اسے رونے کے لیے قوت

درکار ہوتی ہے۔ چونکہ روتے رہنے سے آنکھوں کا میل ڈھل جایا کرتا ہے اس لیے کبھی کبھار رونا بہتر ہوتا ہے۔ دل کا درد مٹانے کے لیے بھی آدمی روتا ہے البتہ مسلسل رونے والے کی موت جلد ہی واقع ہوتی ہے جس کے بعد دوسرے لوگ اس کی موت پر رونا شروع کر دیتے ہیں۔ اسی طرح مرنے والے کی موت پر، دل سے رونے والے بھی اکثر صدمے سے جلد ہی مر جایا کرتے ہیں۔

'راوی' کو امید ہے کہ یہ بچہ بھی بڑا ہو کر سونے کا بیوپار کرے گا، مگر سونا بھوک نہیں مٹا پائے گا البتہ سونے کے بدلے نان ضرور خریدے جا سکتے ہیں کیونکہ نان سونے سے زیادہ ضروری ہوتے ہیں۔ بڑے لوگ سونے کے لیے لڑتے ہیں اور جو بڑے نہیں ہوتے وہ نان کے لیے لڑتے ہیں اس لیے نہ تو انھیں سونا ملتا ہے نہ ہی نان۔ راوی کے خیال میں انسان کا مرنا گر ضروری ہے تو اسے چوری نہیں کرنی چاہیے۔ بھیک مانگنے کی بجائے کھمبے کے نیچے بس سٹاپ پر مسکراتے ہوئے مر جانا چاہیے۔

راوی بچے کو غلاظت کے ڈھیر سے نکال کر، بچوں کے اغواء کے جرم میں پکڑے جانے کے خوف سے، اسے ساتھ رکھنے کی بجائے شام کا اندھیرا ہونے تک باغ میں پھولوں کی کیاری میں لٹا دیتا ہے مگر ساتھ ہی اس کے مستقبل کے بارے میں گہری سوچ میں غلطاں بھی رہتا ہے کہ اس ظالم اور بے حس معاشرے میں، یہ بچہ بھی اسی کی طرح فٹ پاتھ پر ہی سوئے گا اور اسے بھیک بھی مانگنی پڑے گی اس لیے ایسے بچوں کا بچپن کے بعد زندہ رہنا بذاتِ خود ایک جرم ہے۔ اتنے میں کہیں سے سانپ نکل کر بچے کو ڈسنے کے بعد جھاڑیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ باغ میں پتھروں کی بجائے پھول ہی پھول ہونے کی وجہ سے نہ تو راوی سانپ کو مار سکا اور نہ ہی سانپ کے ڈسنے پر بچے کے زخم سے خون چوس سکا کیونکہ زخم سے زہر ملا خون چوس لینے کے بعد نہ تو اسے وہ تھوک سکتا اور نہ ہی یہ زہر بھرا خون نگل سکتا۔

دیویندر اسّر افسانے کے پسِ منظر میں بیان کرتے ہیں کہ یوں تو دنیا میں پیدا ہونے والے ہر بچے نے ایک دن مرنا ہوتا ہی ہے لیکن انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کا راز اسی میں پنہاں ہے کہ اس میں انسانیت کا احساس بہر حال زندہ رہے۔ انسانیت کے احساس کے مر جانے پر انسان کی اصل موت واقع ہوتی ہے۔ بچے کا رونا افسانے میں علامتی استعارے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ انسان کتنا ظالم ہے کہ اسے یہ احساس ہی نہیں ہوتا کہ رونے والے بچے کو رلانے والا بھی کبھی بچہ تھا، اسے مارنے والا، بچے کی موت کے اسباب پیدا کرنے والا، گورکن خود بھی اور بچے کی موت پر آنسو بہانے والے سبھی اپنے بچپنے کے دور سے گزرے ہوتے ہیں۔ دراصل لاوارث روتے بچے کی موت صرف ایک بچے ہی کی موت نہیں بلکہ یہ پورے زوال پذیر معاشرے کے اخلاقی روّیوں کی موت ہوا کرتی ہے۔

'احساس کی کوئی منزل نہیں' کے عنوان سے بیانیہ اسلوب کی سادہ کہانی میں 'آنند' اور 'رمنا' کی آپس میں محبت کے تعلقات کے باوجود جب بیروزگاری کے باعث 'رمنا' کو خوش نہ رکھ سکنے کے خدشے اور 'رمنا' کے خود نوکری کرنے اور بھوکی رہ کر بھی گزارا کر لینے کی یقین کے باوجود بھی، وہ 'رمنا' کو چھوڑ کر ایک امیر ٹمبر مرچنٹ کی بیٹی 'سنتوش' سے شادی کر لیتا ہے تو

'سنتوش'، 'آنند' اور 'رمنا' کے عشق کے بارے میں گن سن ہو جانے پر خود کو 'آنند' اور 'رمنا' کے ملاپ میں رکاوٹ سمجھتے ہوئے زہر کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ لیکن اس کی خودکشی کے باوجود آنند خود کو بیوی کا قاتل کہتے ہوئے عدالت میں اقبال جرم کرتا ہے۔ اس کے قبولِ جرم کے باوجود حقائق کی روشنی میں، عدالت اُسے رہا کر دیتی ہے۔ پھر 'راوی' کے دلائل سے قائل ہونے پر مینٹل ہسپتال کا ڈاکٹر کچھ عرصہ کے لیے 'آنند' کے علاج پر مائل ہو جاتا ہے۔ 'آنند' علاج کے بعد گھر واپس جا کر نارمل زندگی گزارنے لگتا ہے مگر 'رمنا' سے ملاقات سے گریزاں ہی رہتا ہے۔ ایک دن وہ دوبارہ عدالت کے روبرو بیان دیتا ہے کہ اس نے کچھ عرصہ قبل اپنی بیوی کو زہر دے کر مارا تھا جس کی اسے سزا ملنی چاہیے۔ عدالت معائنے کے لیے اسے دوبارہ مینٹل ہسپتال بھجوا دیتی ہے۔

'احساس کی کوئی منزل نہیں' میں دیویندر اسّر یہ ثابت کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں کہ اگر مادہ پرستی کے اس دور میں بے حس افراد دیدہ دلیری سے دوسروں کے جذبات سے کھلواڑ کرتے ہوئے شرمساری تک محسوس نہیں کرتے تو اس کے برعکس احساسِ ندامت پر عمل پیرا انتہائی قدم اٹھانے والے افراد بھی اسی معاشرے کا حصہ ہیں جن میں احساس کا مادہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔ کہانی میں جب بیوی اپنے خاوند کی سابقہ محبت میں خود کو رکاوٹ محسوس کرنے پر خودکشی کر لیتی ہے تو خاوند بھی بیوی کی خودکشی کا سزاوار خود کو سمجھتے ہوئے اپنے ناکردہ جرم کا بھری عدالت میں اقرار کرتا ہے کہ وہی اپنی بیوی کا قاتل ہے۔ لیکن اس کی مثبت سوچ کا صلہ اسے یوں ملتا ہے کہ عدالت اسے پاگل قرار دیتے ہوئے مینٹل ہسپتال بھجوا دیتی ہے۔

'ہم شہر بدل گئے' کے عنوان سے ہجرت کے پسِ منظر میں لکھے گئے مجموعے کے آخری افسانے کا آغاز سابقہ سٹوڈنٹ کے ایک کافی ہاؤس میں کافی پینے کے دوران ہونے والے بحث مباحثے سے ہوتا ہے جس میں طلبہ، زمانہ طالب علمی کی اپنی مصروفیات، عادات واطوار اور بحیثیتِ دوست معاشرے کو سکھ چین اور سکون بہم پہنچانے کی کوششوں کو موضوعِ گفتگو بنانے کے علاوہ وہ آرٹ اور فلمی دنیا کے مختلف کردار بھی زیرِ بحث لاتے ہیں۔ اسی بحث میں عالمی افق پر رونما ہونے والی ادبی فکر اور جدید نظریات پر سرسری گفتگو کے بعد سابقہ طلبہ کی بحث کا رخ تقسیمِ ہند کے نتیجے میں ہونے والی ہجرت کی جانب مڑ جاتا ہے، جس میں بوڑھا مسلمان ملازم 'فضل دین' بھی کچھ دیر کے لیے موضوعِ گفتگو رہتا ہے جس نے پہلے بھی پاکستان جانے سے انکار کر دیا تھا اور پھر تمام خاندان کے پاکستان ہجرت کرنے کے بعد اس کا بیٹا دوبارہ ہندوستان اسے واپس لینے آتا ہے تو بھی 'فضل دین' گنگا جمنا کنارہ چھوڑنے کو آمادہ نہیں ہوتا۔ دوستوں کی باہمی بحث معاشرے کے جوان طبقے کے مسائل اور الجھنوں سے بھی پردہ اٹھاتی ہے۔

آخر میں 'راوی' سے، اس کی کلاس فیلو 'نشا' پرانی محبت یاد دلاتے ہوئے سانولی سلونی، سفید ساڑھی والی لڑکی سے ملاقات کے بارے میں استفسار کرتی ہے تو 'راوی' کے صاف مکر جانے پر کہ 'اس نے تو پھر کبھی اسے دیکھا ہی نہیں ہے'، 'نشا' مسکرا کر راوی کی آنکھوں میں جھانکتے ہوئے کہتی ہے کہ 'وہ تو اب بھی اس کے تصوّر کی گلیوں میں گھومتی دکھائی دیتی ہے'۔ 'نشا' کے چلے جانے کے بعد 'راوی' پھر سے پرانی محبت کی یاد میں کھو جاتا ہے۔

'کینوس کا صحرا' کی کہانیاں بحیثیتِ مجموعی، مادی دور کی معاشرتی برائیوں سے پردہ اٹھانے کے علاوہ اس روش کے خلاف اٹھنے والے اس شدید ردّعمل کا اظہار یہ ہے جس کا معاشرے کے ہر فرد کو اپنے احساس و جذبات زندہ رکھنے کے لیے حصہ ضرور بننا چاہیے۔ درحقیقت مثبت احساسات کی موت کے مقابلے میں معاشرے کے انسان کی موت بے وقعت اور کم قیمت ہوا کرتی ہے۔ مجموعے کے افسانوی کرداروں میں نظر آنے والی اضطرابی کیفیت ان کے افسانوں کی اصل روح ہے۔ دیویندر اسّر کے متعدد افسانوں میں پراسراریت کی فضا کا عنصر بھی نمایاں نظر آتا ہے۔'کینوس کا صحرا' کے افسانوی کردار حساس تو ہیں مگر ساتھ ہی بڑی حد تک مایوسانہ فکر انگیزی کے ماحول کے پروردہ یہ کردار، غم انگیزی کی فضا میں سانس لے رہے ہیں جس کے سبب ان کی ذاتی زندگی میں اداسی اور عدم اطمینانی کی چادر چڑھی ہوئی ہے۔ کرداروں کی ناآسودگی اور بے یقینی کی صورتحال سے قاری، معاشرے میں جنم لینے والی برائیوں سے بآسانی آگاہی حاصل کر لیتا ہے۔ دوسری طرف پراسراریت کے سائے میں گھومتے، چلتے پھرتے کردار یہ درس بھی دیتے ہیں کہ زندگی گزارنے کے لیے انسان کے لیے ڈھنگ اور سلیقہ سیکھنا کس قدر ضروری ہو گیا ہے۔

دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعے 'کینوس کا صحرا' میں شامل افسانوں کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے جمال نقوی کا کہنا ہے:

> 'کینوس کا صحرا' میں شامل سترہ مختصر افسانے موضوع، مواد اور تکنیک کے اعتبار سے منفرد اور معیاری ہیں۔ انھوں نے زندگی کو ایک حقیقت نگار کی نظر سے دیکھا ہے۔ نتیجتاً ان افسانوں میں تنوع، مشاہدے کی گہرائی اور زندگی کی ہمہ جہت مطالعے کی روشنی ملتی ہے۔''۴۹

مجموعے کے موضوعات پر بحث کا اختتام، مجموعے کے فلیپر پر دیویندر اسّر کی افسانوں کی اہمیت سے متعلق درج اس تحریر پر کیا جاتا ہے: ''...یہ افسانے زندگی سے فرار نہیں زندگی کی جانب واپس قدم ہیں۔ اس لیے یہ افسانے کوئی نیا لیبل لگانے کی بجائے فلسفۂ حیات کی تلاش کے تخلیقی عمل سے گزرنے کا عمل پیش کرتے ہیں''۔۵۰

۲.۴۔ پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے۔

'پرندے اب نہیں کیوں اُڑتے' دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعوں میں سنِ اشاعت کے اعتبار سے چوتھا اور آخری افسانوی مجموعہ ہے۔ جو افسانوں اور صفحات دونوں کی تعداد کے لحاظ سے 'کینوس کا صحرا' کے برابر ہے۔ یعنی یہ مجموعہ بھی 'کینوس کا صحرا' کی طرح ۱۷ افسانوں اور ۱۵۹ صفحات پر ہی محیط ہے جسے پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر دہلی نے ۱۹۹۲ء میں شائع کیا تھا۔ افسانے کا سب سے مختصر افسانہ 'چاندنی اور جالے' اور طویل ترین افسانہ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے عنوان سے ہے۔ 'کینوس کا صحرا' کی طرح یہ مجموعہ بھی کسی پیش لفظ کے بغیر ہے البتہ اس کے فلیپر پر دیویندر اسّر کی ہی درج تحریر افسانوی مجموعے کا نام یوں اجاگر کرتی ہے۔

''نہ جانے کیوں لوگ صدیوں سے خلا اور فنا کی اندھی گلیوں میں بھٹک رہے ہیں اور بکھرتے ٹوٹتے سیارہ میں سمٹ آتے

ہیں۔ دیواروں سے سر ٹکراتے ہیں، پنکھ پھڑ پھڑاتے ہیں، میرے گرد آسیب کی طرح منڈلاتے ہیں اور بار بار پوچھتے ہیں
... پرندے اب کیوں نہیں اڑتے؟''۵۱

دیویندر اسّر کے زیرِ نظر مجموعے 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' میں شامل افسانوں کی ترتیب بمطابق فہرست و صفحات کی تعداد کی تفصیل حسبِ ذیل ہے:

۱۔ وے سائڈ ریلوے سٹیشن، ۱۰؍ صفحات۔

۲۔ آرکی ٹیکٹ، ۱۰؍ صفحات۔

۳۔ جنگل، ۸؍ صفحات۔

۴۔ پرچھائیوں کے تعاقب میں، ۱۲؍ صفحات۔

۵۔ میرا نام شنکر ہے، ۸؍ صفحات۔

۶۔ جیسلمیر، ۶؍ صفحات۔

۷۔ پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے، ۲۰؍ صفحات۔

۸۔ روشنی کا سفر، ۸؍ صفحات۔

۹۔ آپریشن، ۸؍ صفحات۔

۱۰۔ ایک شام کی بات چیت، ۸؍ صفحات۔

۱۱۔ ایک شام اور وہ آدمی، ۶؍ صفحات۔

۱۲۔ شمع ہر رنگ میں جلتی ہے، ۸؍ صفحات۔

۱۳۔ درد کا درخت، ۸؍ صفحات۔

۱۴۔ کوئی بھی ایک آدمی، ۶؍ صفحات۔

۱۵۔ خونِ جگر ہونے تک، ۸؍ صفحات۔

۱۶۔ وہ ایک لمحہ، ۱۰؍ صفحات۔

۱۷۔ چاندنی اور جالے، ۵؍ صفحات۔

۲.۴.۱۔ کردار و موضوعات۔

۲.۴.۱.۱۔ وے سائڈ ریلوے سٹیشن:

ا۔ کردار: 'میں' (راوی)، 'برش' ٹمبر مرچنٹ کا بیٹا، فلمسٹار 'ستارہ بانو'، فاریسٹ آفیسر (جنگل بابو)، فرش پر بیٹھی عورت، کمہارن، اسسٹنٹ اسٹیشن ماسٹر اور تندور والا وغیرہ۔

ب۔موضوعات:ا۔مادی ترقی کے لیے فطرتی حسن کی قربانی،۲۔انسان کا دوغلہ پن: سماجی روّیہ۔

۲.۱.۴.۲۔آرکی ٹیکٹ:

ا۔کردار: 'سنیل نشاچر' آرکی ٹیکٹ ،'راسی' رام سرن ڈوبے،اور بریف کیس۔

ب۔موضوعات: ا۔مابعدالطبیعیاتی وتجریدی کہانی،۲۔مرحوم ہمسائے کا مابعدالطبیعیاتی کردار۔

۲.۱.۴.۳۔جنگل:

ا۔کردار: میں' (راوی)،'وہ'،'مرزا رام سرن دوبے عرف فقیر علی'،'مادام مردول'،'میگھ دت'،اور ماڈل 'راگنی' کی تصویر۔

ب۔موضوعات: مابعدالطبیعیاتی کردار و مبہم علامات واستعارات کا استعمال۔

۲.۱.۴.۴۔پرچھائیوں کا تعاقب:

ا۔کردار: 'میں' راوی،اور 'وہ' مصوّر (فقیر نما شخص) اور ایک عورت غائبانہ کردار میں۔

ب۔موضوعات:ا۔کسی کی تلاش وجستجو میں،اپنے آپ سے ملاقات،۲۔رمزیت کے رنگوں میں رنگے مافوق الفطرت و مابعدالطبیعیاتی کردار۔

۲.۱.۴.۵۔میرا نام شنکر ہے:

ا۔کردار: افسانے کا مرکزی کردار 'راوی' (میں) کے طرزِ تکلم میں کہانی بیان کر رہا ہے۔

ب۔موضوعات:ا۔ذاتی تشخص اور شناخت،۲۔سادہ بیانیہ پر مبنی افسانہ۔

۲.۱.۴.۶۔جیسلمیر:

ا۔کردار: 'میں' (راوی) اور (ایک لڑکی) 'وہ' کے طرزِ تکلم میں،لڑکی کو درپیش واقعات کا آغاز ہوٹل کے ایک کمرے سے اور لڑکے کے واقعات کا ایک صحرا سے آغاز ہوتا ہے۔

ب۔موضوعات: مبہم علامات اور ماورائے حقیقت پر مبنی داستان۔

۲.۱.۴.۷۔پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے:

ا۔کردار: 'میگھ دت' (کالی چرن)،'موہن دا' عرف گرودیو،راوی (میں) کے طرزِ تکلم میں،فلم سٹار بننے کی امیدوار 'سوزی'، 'سیارہ' مخصوص کمرہ،'آغوشِ جان' پسندیدہ کرسی۔

ب۔موضوعات:ا۔شکستِ آرزو،۲۔غربت اور افلاس میں بھی انسانی خدمت: مثبت اخلاقی روّیہ۔

۲.۱.۴.۸۔روشنی کا سفر:

ا۔کردار: 'میں' راوی،'ایک عورت'، نئی پڑوسن،اور مختلف پڑوسی جن میں 'مسٹر ملھوترا'،'مسٹر کھادے'،مسٹر 'مدھوک انجنیئر'،

'مسٹر چاؤلہ' اور 'رام دیال' وغیرہ شامل ہیں۔

ب۔موضوعات: شکوک وشبہات کی فضا: منفی سماجی روّیہ۔

۲.۴.۱.۹۔آپریشن:

ا۔کردار: 'ایرا' اور اس کا خاوند 'کے سی'، 'رمیش' ایرا کا دوست، ڈاکٹر اور نرس۔

ب۔موضوعات: ذاتی مفاد کی خاطر اپنوں سے بیوفائی: منفی سماجی روّیہ۔

۲.۴.۱.۱۰۔ایک شام کی بات چیت:

ا۔کردار: 'میں' راوی، 'مسز راٹھی' (راجیندر کی بیوی)، 'ڈاکٹر ملہوترا'، 'پوسی'، 'مسز راجیندر' کی بلی، 'میڈم راجیش'، 'مسز راجیندر' کی سہیلی۔ 'کے سی' پڑھا لکھا لڑکا۔

ب۔موضوعات: امیر طبقے کا کھوکھلا طرزِ حیات: منفی سماجی روّیہ۔

۲.۴.۱.۱۱۔ایک شام اور وہ آدمی:

ا۔کردار: 'راوی' (میں)، 'وہ' (بوڑھا اجنبی آدمی) اور بارش کی سردرات کا منظر نامہ۔

ب۔موضوعات: قدرتی مناظر کے حسن کا سحر: رومانوی پسِ منظر۔

۲.۴.۱.۱۲۔شمع ہر رنگ میں جلتی ہے:

ا۔کردار: 'میں' (راوی)، 'راوی کا دوست'، 'ایک عورت' جو محبوب کی بیوفائی کے بعد والدین کی مخالفت کے سبب اپنے نوزائیدہ بچے کو قتل کر دیتی ہے۔ بعد میں راوی کا دوست اسی عورت سے شادی کر لیتا ہے۔

ب۔موضوعات: اولاد سے محبت عورت کی فطری کمزوری۔

۲.۴.۱.۱۳۔درد کا درخت:

ا۔کردار: 'میں' راوی، 'رمنی' راوی کی محبوبہ، 'ونے' راوی کا دوست، 'رمتا' ونے کا دوست جس کے پاس وہ پونا میں رہائش پذیر ہے۔ 'جیولیٹ' آرٹسٹ اور کاؤنٹر گرل۔

ب۔موضوعات: سچا دوست: دکھ درد کا ساتھی۔

۲.۴.۱.۱۴۔کوئی بھی ایک آدمی:

ا۔کردار: 'راوی' اور ایک بوڑھا آدمی۔

ب۔موضوعات: مجبوری میں اخلاقی و آئینی حدود کی پامالی۔

۲.۴۱.۱۵۔خون جگر ہونے تک:

ا۔کردار: 'شندے' ایک فنکار مصور، اوراس کی بیوی۔

ب۔موضوعات: اہلِ فن کی ناقدری کا المیہ۔

۲.۴۱.۱۶۔وہ ایک لمحہ:

ا۔کردار: 'میں' (راوی)، کہانی کی مرکزی کردار 'ایپا' ایک پاکدامن لڑکی، جس کے کردار سے متعلق 'راوی' متجسس رہنے اور پیچھا کرنے کے بعد تفصیلی ملاقات میں اسے اپنی رائے بدلنی پڑتی ہے۔

ب۔موضوعات: مرد کی عورت کے بارے میں منفی سوچ: منفی سماجی روّیہ۔

۲.۴۱.۱۷۔چاندنی اور جالے:

ا۔کردار: مرکزی کردار 'مونا' اس کا خاوند 'جیت'، اس کا چھوٹا بچہ، اور مونا کے پرانے شناسا 'ششی' کا افسانے میں غائبانہ تذکرہ۔

ب۔موضوعات: ا۔'آنندا' کی 'دیپا' اور 'چاندنی اور جالے' کی 'مونا' میں مماثلت، ۲۔عورت کی غیر مطمئن فطرت۔

۲.۴۱.۱۸۔پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے: فکری و موضوعاتی مطالعہ۔

'پرندے اب نہیں اُڑتے' میں شامل افسانوں سے متعلق بحث سے قبل اسی موضوع پر عابد کمالوی کی درج ذیل آزاد نظم بعنوان 'پرندے اُڑ نہیں سکتے' پر نگاہ ڈالنا بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا:

۲.۴.۱۸.۱۔'پرندے اُڑ نہیں سکتے'۔[۱۵]

پرندے اُڑ نہیں سکتے،
کہ ان کے بال و پر صیّاد نے پھر کاٹ ڈالے ہیں
پرندے سانس کیسے لیں؟
کہ اب ساری فضاؤں میں کسی نے زہر گھولا ہے
پرندے کس طرح کھائیں؟
کہ ان کا رزق ان دیکھی بلائیں کھائے جاتی ہیں
پرندے کس طرح چہکیں؟
کہ سب کی چونچ پر ڈر، خوف کے منحوس تالے ہیں
پرندے اُڑ نہیں سکتے،

مگر پھر بھی وہ زندہ ہیں
پرندے کھا نہیں سکتے،
مگر پھر بھی وہ زندہ ہیں
یہ کیسے صید ہیں یارو!
کہ جو ظلم و ستم کے پنجروں میں قید ہیں یارو
مگر پھر بھی وہ زندہ ہیں
پرندے اس لیے زندہ کہ ہیں کہ ان سب کی آنکھوں میں
ابھی تک آفتابِ حریّت کی تاب باقی ہے
پرندے اس لیے زندہ ہیں کہ عہدِ غلامی کو
کسی دن ختم ہونا ہے
کہ پھر صحنِ چمن کی سب خزاؤں کو خدائی باغبانوں نے،
بہاروں میں بدلنا ہے۔

اچھے دنوں کی امید اور آس پر مبنی عابد ملک کی اس آزاد نظم کے مطالعے کے بعد اصل موضوع، دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعے 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی جانب لوٹتے ہوئے مجموعے کے افسانوں پر ترتیب وار بحث کرتے ہیں۔

مجموعے کے پہلے افسانے '**وے سائڈ ریلوے اسٹیشن**' میں جدید معاشرے کے تضادات سامنے لائے گئے ہیں جن کا خلاصہ ذیل کے تین کرداروں کے بیانات سے ہی واضح ہو جاتا ہے۔ افسانے کا کردار، ٹمبر مرچنٹ کا بیٹا 'پرش' شہر بسانے کے لیے درخت کاٹنے کے حق میں یہ دلیل پیش کرتا ہے:

''...جنگل نہیں کٹیں گے تو شہر کہاں بسیں گے۔ کھیتی باڑی کے لیے بھی تو جنگل کٹتے ہی ہیں ناں۔ جہاں جنگل کٹتے ہیں وہاں گاؤں بستے ہیں۔ پھر شہر بنتے ہیں، کارخانے لگتے ہیں۔ ڈیم بنتے ہیں لوگوں کو روزگار ملتا ہے۔ خوشحالی بڑھتی ہے، لوگ ترقی کرتے ہیں۔ تہذیب پھلتی پھولتی ہے۔ یہی انسانی بقا، سماجی ارتقا کا راستہ ہے۔'' ۵۳؎

پرش کی یہ دلیل جب محفل میں موجود نوجوان کو سخت ناگوار گزرتی ہے تو وہ برا مناتے ہوئے نہایت جذباتی انداز سے ان الفاظ میں اپنا ردِّ عمل پیش کرتا ہے:

''...جہاں پہاڑوں پربتوں پر دور دور تک ہریالی دکھائی دیتی تھی اب وہاں ننگی چٹانیں دکھائی دیتی ہیں اور برسات کا پانی سیلاب بن کر کھیتی باڑی، گھر بار، مال مویشی سب کچھ بہاتے ہوئے لے جاتا ہے اور پھر سوکھا پڑتا ہے۔ تالاب، کنویں، پوکھر سوکھ جاتے ہیں۔ دھرتی بنجر اور بھوکے ننگے پیاسے لوگ آسمان پر نظریں گاڑے پانی کی ایک ایک بوند کے لیے دعا مانگتے ہیں'' ۵۴؎

فرش پر بیٹھی عورت، دونوں کی بحث سمیٹنے کے لیے ایک ستر سالہ بڑھیا کا دلچسپ قصہ ان الفاظ میں بیان کرتی ہے:

''...جہاں وہ پیدا ہوئی تھی وہاں کبھی جنگل ہی جنگل تھا۔ جب جنگل کٹنے شروع ہوئے تو وہ وہاں سے چلی گئی۔ پیڑ کٹ رہے تھے اور شہر بسنا شروع ہو گیا تھا۔ پینسٹھ برس بعد جب وہ واپس لوٹی اس شہر میں جو پہلے کبھی جنگل تھا، جہاں وہ پیدا ہوئی تھی...اس جگہ اب بڑی بڑی فلک بوس عمارتیں اسکائی اسکریپر، فلائی اوور تھے۔ اس نے دیکھا اسکولی بچے جگہ جگہ پودے لگا رہے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں پلے کارڈ تھے۔ پیڑ لگاؤ شہر بچاؤ، وہ عورت ہنسنے لگی...بولی ستّر برس پہلے جب میرا جنم ہوا تو یہاں جنگل تھے۔ پیڑ کاٹ کاٹ کر یہ شہر بسایا گیا۔ اور پیڑ کٹتے گئے اور لوگ اس شہر کو کنکریٹ کا جنگل کہنے لگے۔ اور آج پھر وہ اس نئے جنگل سے بچنے کے لیے پیڑ لگا رہے ہیں۔'' ۵۵

الغرض جدید معاشرے کے دوغلے پن سے ظاہر ہوتا ہے کہ پہلے تو معاشرے کے باسی ترقی کے نام پر قدرتی حسن اور فطرتی خزانے، جنگل جیسی نعمت کی تباہی میں جٹے ہوتے ہیں اور پھر احساسِ زیاں کے ہوتے ہی ازلے کی کوشش میں لگ جاتے ہیں مگر اس وقت تک پلوں کے نیچے سے کافی پانی گزر چکا ہوتا ہے۔ دیویندر اسّر کی بظاہر اس سادہ کہانی میں معاشرے کا یہی دوغلہ پن مخصوص رمزیت میں آشکار ہوا ہے۔

'آرکی ٹیکٹ' مجموعے کا دوسرا افسانہ ہے جو نیم علامتی تکنیک، ماورائے حقیقت یا غیر مرئی ارواح پر مبنی کرداروں کے تناظر میں مرتب ہوا ہے۔ افسانے میں 'بریف کیس' کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ افسانے کا 'راوی' جب 'آرکی ٹیکٹ' سے اپنے گھر کا ڈیزائن بنوانے ملنے جاتا ہے تو دورانِ گفتگو آرکی ٹیکٹ اسے اپنا بریف کیس سامنے سے ہٹانے کا کہتے ہوئے انکشاف کرتا ہے کہ کمرشل پلازا کی بلڈنگ میں رہائش کے دوران پڑوس میں ایک ادھیڑ عمر شخص، کالا چشمہ لگائے، بریف کیس لیے تھامے آتے جاتے اسے راہداری میں مل جایا کرتا تھا۔ ایک دن خودکشی کر لینے کے بعد اس کی لاش کے قریب ہی وہی خالی بریف کیس پڑا ملا تھا۔ اس اندوہناک سانحے کی تلخ یادوں سے چھٹکارا پانے کے لیے وہ کچھ عرصہ گاؤں بھی گزار آیا مگر واپس لوٹتے ہی وہی مرحوم ہمسائیہ، پھر سے بریف کیس تھامے ہر جگہ آگے آگے چلتا نظر آیا جو اس کے چھونے پر غائب ہو جاتا۔ ایک دن سمندر کنارے وہی مرحوم ہمسائیہ اچانک پھر سے نظر آیا مگر کندھے پر ہاتھ رکھتے ہی پیچھے مڑ کر دیکھتے ہی وہ مسکرایا اور بریف کیس سمندر کنارے چھوڑ کر سمندر میں کود گیا۔ بریف کھولنے پر اب کی بار بھی خالی ہی نکلا۔ اگلے ہی لمحے نہ تو وہاں ریت تھی اور نہ ہی کوئی سمندر، سارا منظر یکدم غائب تھا، جس کے بعد اس نے فلیٹ پر جانا ہی ترک کر دیا۔ مگر اُسے اب بھی امید ہے کہ اس کا مرحوم ہمسائیہ ایک نہ ایک دن واپس ضرور لوٹے گا تو وہ اس کی خودکشی کا سبب جاننے کی کوشش ضرور کرے گا؟ 'راوی' 'آرکی ٹیکٹ' کی یہ دردناک کہانی سننے کے بعد، بوجھل قدموں سے اسی بریف کیس کے بارے میں سوچتے ہوئے واپسی کے لیے سیڑھیاں اترنے لگتا ہے۔

مجموعے کے تیسرے افسانے 'جنگل' کی کہانی کا پسِ منظر بھی، دیویندر اسّر کے متعدد مابعدالطبیعیاتی کرداروں پر مرتب افسانوں سے مماثلت رکھتا ہے۔ 'جنگل' کے عنوان سے افسانے پر بھی ماورائیت کا رنگ چڑھا ہوا ہے جس کی تہہ دار

کہانی میں انسانی روپ دھارے مافوق الفطرت ارواح، آبادی کے آخری سرے پر گھنے جنگل کی حدود سے ذرا پہلے، سرائے میں رات بسر کرنے والے انسانوں سے بحث میں مصروف دکھائی گئی ہیں۔ انسانوں اورارواح کے مابین سرد رات میں آگ کے روشن الاؤ کے گرد جمی اس محفل میں 'فقیر علی' ماضی میں اس سے بھی زیادہ بھیانک جنگل میں سے گزرنے کی اپنی داستان سناتا ہے:

''...میں کب سے سفر میں ہوں...کئی صدیوں کا فاصلہ طے کر چکا ہوں۔ میں جنگل میں پیدا ہوا تھا۔ وہیں بڑا ہوا، جوان، خوبرو، حساس، وہیں میری موت ہوئی اور جب میں نے دوبارہ جنم لیا، بالغ ہوا تو میں نے خود ایک جنگل بنایا۔ لیکن یہ وہ جنگل نہیں تھا جس میں، میں جوان، خوبرو، حساس ہوا تھا۔ وہ جنگل تھا جس میں، میں روسیاہ اور بے حس ہو گیا تھا۔ اور پھر میں نے...اور پھر تم نے اس آدمی کی ہتیا کر دی؟ ہم سب نے کہا۔'' ۵۶

'فقیر علی' جب اپنے ہاتھوں قتل ہونے والے شخص کے واقعے کی تفصیل بتاتا ہے کہ کس طرح اس نے 'اس آدمی' کی ٹائی کی گرہ سخت کرتے ہوئے اسے قتل کر دیا تھا تو مادام مردول کی طرف سے واقعے کی تفصیلات کی حرف بحرف تائید وتصدیق اور پھر اچانک سے فقیر علی کے غائب ہو جانے پر قاری کو 'مادام مردول' اور 'فقیر علی' دونوں کے انسانی روپ میں لاکھوں سال قبل کی دنیا میں گھومنے پھرنے والی غیر مرئی اور مافوق الفطرت ارواح ہونے کا یقین ہو جاتا ہے۔

مجموعے کا چوتھا افسانہ بعنوان 'پرچھائیوں کا تعاقب' کہانی کی مناسبت پر مبنی ہے۔ افسانے کی تہہ در تہہ اور مبہم اندازِ تحریر کی مرتبہ کہانی نے بھی گزشتہ افسانے 'جنگل' کی طرح ماورائے حقیقت پر مبنی اسلوب کی سیڑھی استعمال کی ہے۔ دورانِ سفر ایک مصوّر 'راوی' کو اس کی تصویر بنا کر دکھاتے ہوئے ضد کرتا ہے کہ یہ اس کی ہی تصویر ہے، جسے راوی چہرے پر تل کی عدم موجودگی کی بنا پر درست تسلیم نہیں کرتا۔ مصوّر دلائل پیش کرتا ہے کہ مشہور فلم پروڈیوسر 'موہن ڈیسائی' اور 'راوی' دونوں کے چہرے کی آپس میں مشابہت ثابت کرتی ہے کہ 'موہن ڈیسائی' اور 'راوی' دو بچھڑے ہوئے جڑواں بھائی ہیں۔ اپنے اعتقادات کے بارے میں مصوّر مزید بیان کرتا ہے کہ ہر انسان اپنے ہمجولیوں کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے لیکن یہ تلاش ہمجولیوں کی نہیں بلکہ اس تلاش کے پسِ پردہ اس کی اپنی ہی ذات کی تلاش پوشیدہ ہوتی ہے جس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ بچپن کے بعد انسان اپنے آپ میں وقوع پذیر تبدیلیوں کے سبب خود کو بھی تلاش نہیں کر پاتا۔ 'راوی' کو پریشان دیکھ کر مصوّر انکشاف کرتا ہے کہ اس کی بنائی ہوئی تصویر دراصل اس شخص کی تصویر ہے جس کا وہ ایک عرصے سے متلاشی تھا۔ مصوّر کی مزید گفتگو سے افسانے میں ابہام اور تہہ دار کہانی کا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔

مصوّر کے مطابق وہ اور اس کے بچپن کا دوست دونوں تقسیم کے بعد کام کی تلاش میں دلّی آئے تھے۔ لیکن مصوّر کی مصروفیت کی وجہ سے دونوں کا آپس میں میل جول کم ہوتے ہوتے ملاقاتوں کا یہ سلسلہ ختم ہی ہو کر رہ گیا۔ اب وہ برسوں سے اس دوست کا متلاشی ہے جسے ڈھونڈنے وہ دلّی جا رہا ہے۔ تلاش کے اس سفر میں اس (مصوّر) کی ایک جاننے والے نے کسی ایسے شخص سے ملاقات کروائی جو بظاہر کسی خانقاہ کا فقیر نظر آتا تھا لیکن درحقیقت وہ گمشدہ لوگوں کی تصاویر بنا کر انھیں

ڈھونڈ ھ نکالا کرتا تھا۔ گھر کے تہہ خانے میں تصاویر بنانے میں مگن اس فقیر نما شخص نے میرے (مصوّر کے) گمشدہ دوست کی عادات و اطوار کے بارے میں سوالات کے بعد اپنے پاس موجود تصاویر میں سے ایک تصویر پہچاننے کے لیے پیش کی۔ یہاں کہانی میں مزید پیچیدگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ فقیر نما شخص راوی کو اپنے بارے میں آگاہ کرتا کہ وہ خود تو ریسرچ کا آدمی تھا مگر ایک دن وہ دور کسی ایسی آبادی میں جا نکلا تھا جہاں ایک عورت کے بارے میں معلوم ہوا کہ وہ اپنا شہر چھوڑ کر غیر آباد علاقے میں فلاح و بہبودی کے کاموں میں مگن رہنے لگی ہے۔ ملاقات کے دوران جب اس عورت سے اس سے قبل، اپنی آپس کی باہمی ملاقات سے متعلق سوال کیا تو اس عورت کا عجیب وغریب جواب تھا کہ 'ہر آدمی کا کوئی نہ کوئی ہم شکل ضرور ہوتا ہے'۔ اس عورت سے دوبارہ ملنے کے وعدے پر واپس آ کر جب میں (وہ فقیر نما شخص) دوسرے دن اس عورت سے ملنے گیا تو وہ کہیں اور جا چکی تھی جس کے بعد ہی تلاش کی پیروی میں اپنا عمل جاری رکھتے ہوئے میں نے (فقیر نما شخص نے) گمشدہ لوگوں کی تصاویر بنا کر ان کی تلاش شروع کر دی۔ مصوّر کے بقول اس کی فقیر نما شخص سے ملاقات بھی اپنے گمشدہ دوست کی تلاش میں مدد لینے کے سلسلے میں ہوئی تھی۔

یہاں سے کہانی کا رخ پھر سے 'راوی' اور اس کے ہم سفر 'مصوّر' کی جانب واپس پلٹ جاتا ہے اور 'راوی' ہم سفر مصوّر سے سوال کرتا ہے کہ آیا فقیر نما شخص نے پھر اسے گمشدہ دوست سے ملاوایا بھی تھا؟ تو مصوّر نے بتایا کہ وہ کچھ دنوں بعد اس فقیر نما شخص کے تہہ خانے میں دوبارہ ملنے گیا تو وہ ایک موٹی سی فائل سے اسکیچ نکال لایا جسے دیکھ کر وہ حیران رہ گیا کہ وہ اسکیچ کسی اور کا نہیں بلکہ میرا اپنا اسکیچ تھا۔ مصورّ کو مزید حیرت کا سامنا اس وقت ہوا جب اسکیچ سے نگاہیں اٹھاتے ہی وہ فقیر نما شخص اپنی کرسی سے غائب ہو گیا۔ ہر طرف بکھری تصاویر میں سے ایک تصویر پر اس کی عینک رکھی تھی۔ غور کرنے پر معلوم ہوا کہ وہ تصویر غائب ہونے والے شخص کے بچپن کی تصویر تھی۔ اس کے بعد مصورّ غائب ہو جانے والے شخص کا پائپ، اپنا اسکیچ اور اس کی تصویر اٹھا کر باہر نکل آیا۔ مصورّ کے بقول اسے تنہائی میں اب وہی چہرہ یاد رہتا ہے اور اسی کی تلاش میں وہ اب بھی مارا مارا پھر رہا ہے۔ مگر آج تک نہ تو اسے وہ غائب ہونے والا شخص کہیں مل پایا اور نہ ہی اس نے تلاش کا سلسلہ ختم کیا اور بڑھاپا چھا جانے کے باوجود بھی تلاش کا اس کا یہ عمل جاری ہے۔ اک عرصہ بیت جانے کے بعد مصورّ کو اب یہ مسئلہ درپیش ہے کہ اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا کہ وہ اپنے دوست کی تلاش میں سرگرداں ہے یا پھر اس اچانک غائب ہونے والے شخص کی تلاش میں مصروفِ عمل ہے۔ افسانے کا اختتام بھی تلاش در تلاش کے عمل کی اسی گھمبیر تا بحث پر ہوتا ہے۔

'میرا نام شنکر ہے' کے عنوان سے افسانے میں نمبروں سے پہچان اور شناخت ایک اہم سماجی ردّیہ راوی کی زبانی زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ افسانے کے 'راوی' کو انسانوں کے جاندار ہونے کے ناطے ہندسوں سے پہچان سخت ناگوار گزرتی ہے۔ 'راوی' کے بقول مکان کے رہائشی ہونے کی صورت میں بارہ نمبر کے بے جان ہندسوں سے اس کی شناخت بن جانے پر ہر کوئی پوچھتا پھرتا ہے کہ کیا وہ بارہ نمبر مکان میں رہتا ہے؟ اسی طرح سکول میں بھی، نام کی بجائے یہی بے جان ہندسہ رولنمبر کی صورت، شخصیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ بیمار ہونے پر یہی سلسلہ وارڈ نمبر، کمرہ نمبر اور بیڈ نمبر کی شکل میں انسان کی

پہچان بنتا ہے۔ اگر بدقسمتی سے انسان قید ہو جائے تو جیل میں بھی یہ ہندسہ پیچھا نہیں چھوڑتا اور وہاں بھی بیرک اور قیدی نمبر کا لباس، اس کی پہچان بن جاتا ہے۔ المختصر اچھے بھلے جاندار انسان کی شخصیت، عمر بھر بے جان ہندسوں کے گھورکھ دھندوں کے گھن چکر میں ہی پس کر رہ جاتی ہے۔

'جیسلمیر' کے عنوان سے ماورائے حقیقت، تجریدیت، رمزیت اور مبہم اندازِ تحریر کی بنیادوں پر استوار دیویندر اسّر کا یہ افسانہ، راوی اور ایک لڑکی کے ساتھ پیش آنے والے واقعات پر رواں تبصرہ ہے جس کے آخر میں قاری، دونوں کرداروں کو درپیش واقعات کے بظاہر مختلف منظر نامے، یکساں انجام سے آگاہ ہوتا ہے۔ افسانے کا آغاز اس طرح سے ہوتا ہے:

> ''مجھے محسوس ہوا کہ میں ریت کے بستر پر پڑا ہوں... میں نے پیٹھ کے نیچے ہاتھ پھیرا۔ ریت کے ذرے۔ میری مٹھی ریت سے بھر گئی... یا خدا! میں کہاں آ گیا ہوں؟ میرے سامنے دور دور تک ریت پھیلی ہوئی تھی۔ دائیں بائیں۔ آگے پیچھے ہر جانب ریت ہی ریت تھی۔ یہاں کوئی راستہ نہیں، کوئی منزل نہیں۔ بس ریت ہی ریت لال ریت، بھوری یت، گرم ریت، چبھتی ریت، جھلستی ریت، ریت کے ٹیلے، ریت ہی دھوپ تھی۔ ریت ہی سائیہ تھی۔ نہ آغاز نہ انجام۔ بس ایک بے کراں ریگستان۔ جس طرف نگاہ جاتی تھی ریت، حدِ نظر تک ریت۔ نہ پانی نہ ہریالی۔ بس ریت تھی خالی۔ ریت بھی افق تھی ریت ہی شفق... میں کیسے یہاں پہنچ گیا... میرا سامان؟ اور میرے کپڑے؟ ہلکی ہلکی ہوا سے ریت اڑنے لگی۔ میرے کپڑے اڑ رہے تھے۔'' ۵۷

'راوی' کو درپیش واقعات کے برعکس ایک لڑکی بھی بیڈ پر لیٹے اپنا آپ ریت کے صحرا ہی میں محسوس کرتی ہے اور پیٹھ پر ہاتھ پھیرنے پر اس کی مٹھّیاں ریت سے بھر جاتی ہیں۔ پریشان ہو کر اٹھ بیٹھنے پر کمرے میں بجلی کی روشنی اور ہوا میں خوشبو پھیلی محسوس ہوتی ہے۔ چاروں طرف ریت ہی ریت دیکھ کر وہ حیران ہوتی ہے کہ اسے اس ریت میں کون پھینک گیا ہے؟ گرمی محسوس ہونے پر پہلے تو وہ کپڑے اتار دیتی ہے مگر ساتھ ہی سرد ہوا کے چلتے ہی کپڑے پہننے کے لیے ہاتھ اس کے بڑھانے پر کپڑے ہوا میں اڑ جاتے ہیں اور وہ کپڑے پکڑنے کے لیے بھاگنے لگتی ہے۔

'راوی' بھی تپتے صحرا میں کپڑوں کے پیچھے ہی بھاگ رہا ہوتا ہے جس کے پیچھے ریتلے رنگ کا سانپ بھی بھاگ رہا ہوتا ہے۔ ریت کے ذرات ہوا سے اُڑ کر اس کی آنکھوں میں اٹکتے جاتے ہیں۔ آنکھیں پھاڑ کر دیکھنے پر اسے اپنے کپڑے سرکنڈوں میں اٹکے دکھائی دیتے ہیں جنھیں پکڑتے وقت اس کی انگلیاں شدید زخمی ہو جاتی ہیں۔ دوسری جانب وہ لڑکی بھی اپنے بیڈروم میں کانٹوں بھرے جسم کے ساتھ کھڑی ہوتی ہے۔ لائیٹ آن کرنے پر اپنا آپ بغور دیکھنے پر اسے جسم پر ریت کے رنگ کا سانپ دکھائی دیتا ہے جو جسم کے ایک سوراخ سے داخل ہو کر دوسری جانب سے باہر نکل آتا ہے۔ وہ سانپ اتنی بار جسم میں داخل ہو کر باہر نکلتا ہے کہ اسے سانپ اور جسم کے ایک ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ حدت میں شدت آجانے پر اس کے جسم پر چیونٹیاں رینگتی محسوس ہوتی ہیں جس سے وہ بے حس ہو کر اپنے بیڈ پر گر جاتی ہے۔

اِدھر 'راوی' بھی گرم ریت پر گرتے ہی اپنے زخمی ہاتھوں سے کیکٹس پر اٹکے کپڑے اتار کر پہن لیتا ہے مگر اس کی انگلیاں اتنی زخمی ہو جاتی ہیں کہ ان سے رستا ہوا خون ریت پر گرنے لگتا ہے۔ دوسری جانب لڑکی بھی کپڑے تو پہن لیتی ہے مگر سخت پیاس سے حلق میں ریت اٹکتی محسوس ہوتی ہے۔ اُدھر راوی کا بھی پیاس سے بُرا حال ہوتا ہے البتہ اسے دور کہیں سبزہ نظر آ جاتا ہے تو اس کے سبزے کی جانب بھاگنے پر اس کے ساتھ ساتھ ہرن بھی بھاگنے لگتی ہے۔ پانی کی تلاش میں بھاگتے دوڑتے، اچانک آندھی اسے اپنی لپیٹ میں لے کر ہرن سمیت ریت کے ٹیلے پر پھینک دیتی ہے۔ دوسری طرف وہ لڑکی اپنے کمرے سے نکل کر گلی میں اور پھر گلی سے محلے، محلے سے گاؤں اور گاؤں سے شہر کی سڑکوں شاہراہوں سے ہوتے ہوئے، چہار سو سبز باغ ہی باغ دکھائی دیتے ہیں۔ پہلے سیلز گرل، پھر ماڈل گرل، اور پھر فلم سٹار اور وہ اوپر ہی اوپر، اڑتی جاتی ہے۔ آکاش میں ایک جہاز سے دوسرے جہاز میں، ایک ملک سے دوسرے ملک، کبھی ایک ہوٹل سے دوسرے ہوٹل جا جا کر تھک ہار کر جب ہانپنے لگتی ہے تو آندھی اسے بھی پٹخ کر مخمل کے بستر پر پھینک دیتی ہے۔ اُدھر 'راوی' یہ محسوس کرتا ہے کہ اس پر گولیوں کی بوچھاڑ ہو رہی ہے کبھی فوجی گولیاں چلا رہے ہیں تو کبھی بلوائی، کبھی وہ اور یہ کون ہے؟ کے نعرے، تو کبھی بلوائیوں کا جلاؤ گھیراؤ۔ 'راوی' اپنے بارے میں سوچنے لگتا ہے کہ وہ کہاں سے آیا اور کہاں جا رہا ہے؟ اس کے ساتھ بھاگنے والی ہرنی بھی ساتھ ہی زخمی حالت میں پڑی ہوتی ہے۔ افسانے کا اختتام دونوں کے ایک جیسے انجام پر ہوتا ہے۔ صبح گزرنے والے قافلے کو ایک لاش ملتی ہے۔ تلاشی لینے پر لاش کی جیب سے دلّی سے 'اودے پور' جانے کا ریل گاڑی کا ٹکٹ ملتا ہے۔ اسی طرح کراؤن ہوٹل کی تیسری منزل کے کمرے سے ملنے والی عورت کی لاش کے پرس سے بھی دلّی سے 'اودے پور' جانے والی ریل گاڑی کا ٹکٹ ملتا ہے۔

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے عنوان سے، غربت افلاس اور بے روزگاری کے پس منظر میں مرتبہ کہانی کا آغاز ماڈل گرل 'مس سوزی'، جینیس 'میگھ دت'، اور 'موہن دا' (راوی) کے درمیان بحث سے ہوتا ہے جس میں فلم اسٹار بننے کی خواہشمند ماڈل گرل 'سوزی' کی رائے میں دیوار کی آنکھیں تو نہیں ہوتیں مگر آج کل کے بعض انسانوں میں آنکھیں جسم اور دل تک بھی نہیں ہوتا۔ اسی طرح میگھ دت کے خیال میں جو بندہ حد سے زیادہ بحث کا عادی ہوا اسے فلاسفر تو کہتے ہیں حالانکہ دور افتادہ گاؤں کے باسی فلاسفر کا مطلب 'پاگل' کے معنی میں لیا کرتے ہیں۔ 'راوی' یہاں لقمہ دیتا ہے کہ یا تو انسان آدمی ہوتا ہے یا پھر دیوار، باقی تو سب شاعری ہی ہوتی ہے۔ 'راوی' کے دل میں درد محسوس ہونے پر مس سوزی کے بام سے مالش کرنے پر راوی سو جاتا ہے مگر آنکھ کھلنے پر اس کے پاس ہی سوئی مس سوزی کے ہاتھ میں بام کی بجائے مرہم دیکھ کر وہ، غربت میں بھی اس کے پر خلوص جذبے کا قائل ہو جاتا ہے۔ 'راوی' یہ تو جانتا ہے کہ اس کی شراب کی پوری بوتل میگھ دت ہی پی گیا تھا مگر نشے کی حالت میں اس کی مس سوزی سے ہم بستری سے وہ لاعلم ہوتا ہے۔ 'مس سوزی' کو اس کے ہیروئن کے لیے ہونے والے انٹرویو کی تیاری کے لیے اپنی چند کتابیں فروخت کرنے لے جاتا ہے تا کہ وہ نئی ساڑھی اور میک اپ کا سامان خرید کر کم از کم بن سنور کر انٹرویو دینے جائے۔ اس کے جانے کے بعد راوی اس بے چاری کے شام کو نا کام واپس

لوٹنے کے لیے پُر یقین ہوتا ہے اور بالآخر شام کو وہ اداس چہرہ لیے ناکام ہی واپس لوٹتی ہے۔

کچھ دنوں کے بعد شام تک مس سوزی اور میگھ دت (کالی چرن) کے گھر سے غائب رہنے اور پھر میگھ دت کے اکیلے واپسی پر 'مس سوزی' کے ہسپتال داخلے کی اطلاع دینے پر وہ ماں سے نشانی کے طور پر ملی انگوٹھی بیچ کر دوائیاں اور پھل خریدتے ہوئے ہسپتال جا کر نرس کے 'مسز سوزی کالی چرن' کا نام پکارنے پر اصل ماجرے سے باخبر ہوجاتا ہے کہ 'مس سوزی' ہسپتال میں داخل ہونے کے پیچھے اصل کہانی کیا تھی؟ 'مس سوزی' ہسپتال سے ڈسچارج ہو کر گھر واپس آنے کے بعد 'موہن دا' (راوی) سے نگاہیں چرانے لگتی ہے مگر 'موہن دا' (راوی) اسے سہارا دے کر بستر پر لٹاتے ہوئے اپنی مزید کچھ کتابیں بیچنے اور 'مس سوزی' کے لیے پھل اور دوائیاں خریدنے 'میگھ دت' کو بھیجتا ہے اور خود مس روزی کے پاس بیٹھتے ہوئے اسے بتاتا ہے کہ اس کی جان تو بچ گئی ہے اور جلد ٹھیک بھی ہو جائے گی مگر اب وہ ہیروئن اور ماں کبھی بھی نہ بن سکے گی۔ یہ منحوس خبر سنتے ہی 'مس سوزی' آہستہ سے کمرے میں جا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ افسانے کے تین کردار میگھ دت، گرودیو، اور سوزی ٹوٹے دلوں کے حامل دکھی محبت کو ترستے انسان نفرتوں کے جال میں جکڑے ماضی کی امیدوں کے سہارے، امید کی لو لگائے بیٹھے ہوتے ہیں۔ اسی طرح ان افسانوں کے کئی کردار اپنے گھٹے ماحول میں ہی سانس لیتے ہوئے اپنے گرد پراسراریت کا خول چڑھانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کا یہ جملہ بہت متاثر کن ہے 'اب تو حالت یہ ہوگئی ہے کہ جو منزل یاد تھی اس کے راستے بھول گئے اور جو راستے یاد تھے ان کی کوئی منزل نہیں۔' ۵۸ افسانے کا یہ جملہ بھی ملاحظہ ہو 'یہ سب لمحے وہ پیراڈائیز میں گزار دے گا جہاں پیالے سالم ہوتے ہیں لیکن ادیب اور مصوّر ٹوٹتے ہیں تو وہاں پہنچ جاتے ہیں'۔ ۵۹

'روشنی کا سفر' افسانے کی بنیاد افسانہ نگار نے 'ہیں کو اک کچھ نظر آتے ہیں کچھ' پر استوار کرتے ہوئے سماج کے المناک منفی روّیے کی نشاندہی کی ہے۔ معاشرے کے افراد، اپنے اردگرد بسنے والوں سے جان پہچان کے بغیر انھیں درپیش مسائل سے آگاہی حاصل کیے بنا، اپنی ذہنی سوچ اور ظاہری عوامل کی بنیاد پر ہی، لغو و بے سروپا الزامات لگانے اور چہ می گوئیوں کا وطیرہ اپنانے کی بھونڈی لت میں مبتلا رہتے ہیں۔ یہی کچھ افسانے کی مرکزی کردار محلے میں رہنے کے لیے آنے والی نئی 'عورت' کے ساتھ بھی پیش آتا ہے جب وہ شام کے وقت 'راوی' کے قریبی پڑوسی ہونے کے ناطے، دروازے پر دستک دیتے ہوئے ماچس ادھار مانگنے گھر کے اندر داخل ہوتی ہے۔ محلے والے اس کی دیدہ دلیری پر باتوں کا بتنگڑ بنا کر اس کی کردارکشی کرتے ہوئے اس کی گھریلو مصروفیات پر بھی کڑی نگاہ رکھنے لگتے ہیں۔ نئی پڑوسن کے گھر کے سامنے رہائش پذیر شخص کے صحن میں بھی، جس سے سالہا سال کوئی بات کرنے تک کا بھی روادار نہ تھا، عورت کی جاسوسی کے لیے، لوگوں کا تانتا بندھنے لگتا ہے۔

ایک دن فوجی وردی میں ملبوس جوان پائلٹ کے اس کے ہاں ہنسی خوشی رات بسر کرنے اور صبح واپس جانے پر ہمسائیوں کو بحث کا نیا موضوع ہاتھ آجاتا ہے اور وہ پائلٹ کو اس کا دیرینہ یار تو کبھی نیا گاہک ثابت کرنے پر تل جاتے ہیں۔

پڑوسن کے گھر سے باہر نکلنے پر آوازے کسے جاتے ہیں کہ اُس کا یار اُسے دغا دے گیا ہے اس لیے اب نئے گاہک کی تلاش میں نکلی ہوئی ہے'۔ عورت کے غمزدہ اور خاموشی سے واپس آنے پر ہمسائے اس کی خیریت دریافت کرنے کی بجائے، اس کی خاموشی بھی شک ہی کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اک شب وہ عورت خاموشی سے اپنی گاڑی میں سوار باہر جانے کے لیے نکلتی ہے تو اس کا ہمسائیہ 'راوی' اس کا پیچھا کرتے ہوئے دریا کنارے پہنچ جاتا ہے جہاں وہ پڑوسن گاڑی سے چٹائی نکال کر بچھاتے ہوئے پہلے تو اس پر کھانے کی دو پلیٹیں اور پیالیاں سجانے میں مصروف ہوتی ہے اور پھر آئینہ نکال کر اس میں اپنا آپ بغور دیکھنے لگتی ہے۔ اس کے بعد مٹی کا دیا روشن کرتے ہوئے اسے پانی کی لہروں میں بہا کر پکارتی ہے کہ 'ڈیر! ان بے رحم لہروں میں تم کب تک بھٹکتے رہو گے؟ روشنی بھیج رہی ہوں واپس چلے آؤ'۔٦٠ یہ دردناک منظر 'راوی' کی برداشت سے باہر ہو جاتا ہے کیونکہ آئینے کی بجائے اسے پڑوسن کے ہاتھ میں اس مرحوم پائلٹ کی تصویر نظر آجاتی ہے جس کے بعد 'راوی' خاموشی سے واپس لوٹ آتا ہے۔ سارے پڑوسی حسبِ عادت اپنی ذہنی پسماندگی کے سبب پڑوسن کے غائب ہونے پر اسی گھٹیا بحث میں مگن رہتے ہیں۔ 'راوی' کمرے میں واپس آکر اپنے آپ کو مصروف رکھنے کی کافی کوشش کرتا ہے مگر دریا میں تیرتے دیے کی روشنی کا سفر اس کی نگاہوں سے اوجھل ہی نہیں ہو پاتا۔

'**آپریشن**' کے عنوان سے افسانے کی کہانی کا آغاز ہسپتال کے وارڈ کے منظر نامے سے ہوتا ہے جہاں 'ایرا' کے خاوند (کے سی) کا آپریشن متوقع ہوتا ہے۔ مگر اس کی بیوفا بیوی 'ایرا' خاوند کی بیماری اور بچوں کی پرورش سے بے فکر اپنے محبوب 'رمیش' کے ساتھ مستقبل کی منصوبہ بندیوں میں مصروف رہتی ہے۔ 'ایرا' کے بتانے پر کہ وہ 'کے سی' کا بھیانک چہرہ دیکھ کر بہت پریشان ہے تو 'رمیش' طنزیہ سوال کرتا ہے کہ ویسے بھی وہ کون سا خوبصورت تھا؟ 'ایرا' اپنے خاوند کے منہ پر ہی اسے آگ میں جل جانے اور ٹرک کے نیچے آنے کی بددعائیں دیا کرتی تھی اور شاید انہی بددعاؤں کا نتیجہ تھا کہ وہ کار کے نیچے آکر شدید زخمی ہو گیا تھا۔ یوں 'ایرا' کی 'کے سی' کے ساتھ دس برسوں پر محیط مصیبتوں میں گزری زندگی سے چھٹکارہ پانے کا موقع ہاتھ آگیا۔

شام 'رمیش' کے ساتھ واپسی پر 'ایرا'، گھر کے سامنے اتر کر منتظر بچوں سے ملنے کی بجائے اپنے کمرے میں اور بچے اپنے کمرے میں سونے چلے جاتے ہیں۔ اگلے دن گیارہ بجے 'کے سی' کے اوپریشن کے وقت ہی 'رمیش' سے ملنے جاتے ہوئے رستے میں ہسپتال سے ہو کر جاتی ہے تو عین اسی وقت اسٹریچر پر بے حس و حرکت 'کے سی' کو نرسیں آپریشن تھیئٹر لے کر جارہی ہوتی ہیں۔ اتنے میں نرس کے باہر آنے پر 'ایرا' کے آپریشن سے متعلق سوال پر نرس فوری خون کی ضرورت کا بتاتی ہے تو 'ایرا' نرس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نہایت ڈھٹائی سے مریض سے کسی رشتے سے صاف مکر ہی جاتی ہے لیکن نرس کی آنکھوں سے برسنے والا حیرانگی کا تیر 'ایرا' کی آنکھوں کے رستے دل میں پیوست ہو کر رہ جاتا ہے۔

'**ایک شام کی بات چیت**' کے عنوان سے سادہ بیانیے پر مبنی یہ افسانہ متمول خاندانوں کی خواتین کی بے بنیاد اور بے سبب پشانیوں، ٹھاٹ باٹھ کی زندگی اور رعب جمانے کی فطرت کا عکاس ہے۔ افسانے کے آغاز میں 'راوی' کو، مسز راٹھی

اپنی مصروفیات اور قیمتی گھریلو استعمال کے سامان، میک اپ مصنوعات اور قیمتی ملبوسات کے بارے میں آگاہ کرنے کے بعد کتب کے مطالعے سے اپنی نفرت کی وجوہات بیان کرتی ہے۔ دورانِ گفتگو مسز راٹھی کے، ڈاکٹر کو اپنے موٹاپے سے متعلق مشورے کے لیے وقتِ مقرّرہ پر نہ پہنچ پانے پر معذرت کا فون کرتی ہے اور ڈاکٹر کے گھریلو کاموں میں مصروفیت کا مشورہ دینے پر اسے جھاڑ بھی پلا دیتی ہے کہ وہ کام والی ماسی نہیں ہے۔ موسم کے تذکرے کے بعد باتوں کی رسیا مسز راٹھی، دیسی اشیاء کی خرابیاں شمار کرتے ہوئے مسز راجیش کو فون پر ریستوران میں بیٹھ کر آپس کی باتوں سے لطف اندوز ہونے کی دعوت دیتی ہے۔ اسی طرح مسز راٹھی، ریستوران میں موجود ایک نوجوان لڑکے 'کے سی' کو پڑھا لکھا ہونے پر اس کی تعریف کے ساتھ تنقید کرتے ہوئے سب کے ساتھ فری ہونے پر اسے نہایت اکھڑ مزاج اور نکما کہتے ہوئے اس کے دوست کی مثال دیتی ہے کہ کم تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود اس کے دوست نے کافی دولت کمالی ہے۔ اس کے خیال میں پڑھائی کا اصل مقصد دولت ہی کمانا ہے۔

مسز راٹھی شادی کے بعد اپنی سوشل کاموں کی مصروفیت کے بارے میں بتانے کے بعد وہ 'کے سی' کی مصروفیت کے بارے میں استفسار کرتی ہے جس پر 'کے سی' جواب دیتا ہے کہ سوشل کام کرتا ہوں یعنی انسان کو اس کی اپنی ذات سے یعنی اپنے آپ سے ملاتا ہوں۔ مسز راٹھی انگلی سے اس کے سنکی ہونے کا اشارہ کرتی ہے۔ اتنے میں 'کے سی' اور مسز راجیش کے مابین پسندیدہ ناموں پر بحث میں مسز راجیش کے اپنا پسندیدہ نام 'روزنا' بتانے پر، 'کے سی' اسے آئندہ سے 'روزنا' کے نام سے ہی مخاطب کرنے کی یقین دہانی کراتا ہے اگر 'روزنا' اپنی ذاتی زندگی میں مداخلت نہ سمجھے تو وہ اسے اسی ہی نام سے مخاطب کرے گا۔ اسی طرح کی لغو بے سروپا گفتگو سے مسز راٹھی کا سر بھی بھاری ہونے لگتا ہے اور 'راوی' بھی خود کو بوجھل سا محسوس کرنے لگتا ہے۔ 'مسز راٹھی کے 'کے سی' سے اس کے اصل نام سے متعلق سوال پر وہ ہنس کر ٹال جاتا ہے کہ اس نے ابھی تک اپنا کوئی نام رکھا ہی نہیں۔ 'کے سی' کے اٹھ کھڑے ہونے پر مسز راجیش بھی اس کے ساتھ ہی اٹھ کر کھڑی ہوتی ہے تو مسز راٹھی اس کے اٹھ کھڑے ہونے پر اسے بہت جلد بدلنے کا طعنہ دیتی ہے۔ لیکن 'راوی' کا ذہن اب اس فضول بحث کے چکر سے باہر نکل آتا ہے۔ دیویندر اسّر افسانے میں معاشرتی روّیوں کے کھوکھلے پن پر شدید طنز و استہزا کرتے ہوئے امیر خواتین کی لایعنی مصروفیات اور بے کار کے مشاغل میں ضائع ہونے والی اک شام، قاری کو دکھانے میں کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

'ایک شام اور وہ آدمی' افسانے کا راوی کسی تنہا مسافر کی طرح برآمدے میں اکیلے شام گزارنے پر پریشانی محسوس کرنے لگتا ہے حالانکہ وہ دوستوں اور شہر کی گہما گہمی سے اکتا کر ہی دور آبادی میں کچھ دنوں کے سکون کے لیے قیام پذیر ہوا تھا جہاں اس کی دوست 'موہن تارا' نے بھی بذریعہ تار، اپنے نہ آنے کے بارے میں مطلع کرتے ہوئے اسے مزید تنہائی کا شکار کر دیا تھا۔ تیز بارش کے سبب اس کی تنہائی میں مزید شدت آ گئی تھی اتنے میں دروازے کی آہٹ پر اسے باہر جھانکنے پر جھریوں بھرے چہرے والا آدمی ستون کے سہارے کھڑا سگریٹ سلگانے میں مصروف دکھائی دیا جو بارش میں مکمل طور پر

بھیگ جانے پر ماچس سے سگریٹ تک بھی نہیں جلا پا رہا تھا۔ 'راوی' کے کہنے پر وہ اندر چلا آیا تو 'راوی' نے اسے خشک کپڑے اور تولیہ دے کر باتھ روم کے دروازے کی نشاندہی کرتے ہوئے فریش ہونے کا کہہ کر خود آگ کا الاؤ مزید روشن کرنے کے بعد باہر بارش کے مزید تیز ہونے پر یہ سوچ رہا تھا کہ اگر وہ اس اجنبی شخص کو اندر نہ آنے دیتا تو یہ بوڑھا باہر سردی میں کہیں مر ہی جاتا۔ اجنبی کے نہا کر واپس آنے پر وہ رات قیام کی دعوت بھی قبول کر لیتا ہے۔

دورانِ گفتگو وہ بوڑھا آدمی اپنے دیش بدیش گھومنے کے شوق میں شادی نہ ہونے کے باوجود خوش رہنے اور تنہائی محسوس نہ کرنے کے بارے میں بتاتا ہے کہ گھومنے پھرنے کے شوق میں وہ بچپن میں گھر سے بھاگ نکلا تھا کیونکہ درختوں، پہاڑوں اور بہتے پانی کا لمس اسے، کسی انسانی لمس کے بغیر بھی تنہائی کا احساس نہیں ہونے دیتا۔ 'راوی' کے اس جواب پر کہ اسے محض شاعری ہی کہا جا سکتا ہے تو اجنبی، راوی سے مخاطب ہو کر سوال کرتا ہے کہ نوجوان! تم میرے لیے اور میں تمھارے لیے اجنبی ہی سہی لیکن ان چند لمحوں کی رفاقت سے عمر اور بیگانگی کے تمام فاصلے مٹ نہیں گئے؟ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ انسان جب حسن یا خوشی کے جذبات کا اظہار کرے تو شاعری ہے اور اگر زندگی کے اصل حقائق بیان کرے تو شور اٹھتا ہے کہ یہ تو محض اک فلسفہ ہے۔ بوڑھے کے ہاتھ کانپنے سے چائے گرنے پر بوڑھا معافی مانگتے ہوئے مسکرا کر کہتا ہے کہ شاعری میں یہ سب ہو کر ہی رہتا ہے۔ تنہائی کے دکھ، کرب اور آخری عمر میں شادی کی ضرورت کے سوال پر بوڑھا اجنبی پر مسرت لہجے میں جواب دیتا ہے:

> ''میں اکیلا کہاں ہوں؟ میں اکیلا نہیں... مجھے تنہائی کا کبھی احساس نہیں ہوا۔ مجھے دیش بدیش گھومنے کا بڑا شوق ہے۔ اسی شوق کے باعث میں بچپن ہی میں گھر سے بھاگ نکلا تھا۔ جب میں رنگ برنگے پھولوں سے لدے کسی پودے کو لہلہاتے دیکھتا ہوں تو میرا جسم رنگ، خوشبو اور خوشی سے بھر جاتا ہے۔ جیسے میرے جسم پر عمر کا کوئی بوجھ نہیں ہیں۔ جیسے میں ایک خوبرو نازک خوشنما پودا ہوں۔ ہوا کے لمس سے جھولتا لہلہاتا۔ جب بھی میں کہیں کسی پہاڑی علاقہ میں دور بانسری کی آواز سنتا ہوں تو مجھے محسوس ہوتا ہے کہ سُر کی لہریں میرے چہرے کی جھریوں میں داخل ہو گئی ہیں۔ اور جُھریاں بھر گئیں ہیں۔ اور میرا جسم ستار سا بج اٹھتا ہے۔ بغیر کسی کی انگلیوں کے لمس کے۔''[۱۶]

بوڑھے اجنبی کی آنکھیں تھکن سے بند ہونے پر 'راوی' اس کے چہرے کی کتاب پڑھتے ہوئے 'میں اکیلا کہاں ہوں؟' اور 'میں اکیلا نہیں ہوں' کے الفاظ ذہن میں دوہرا کر لطف اندوز ہوتے ہوئے خود بھی سو جاتا ہے۔ صبح وہ بوڑھا اجنبی لباس تبدیل کر کے اپنا پائپ میز پر ہی چھوڑ کر نکل جاتا ہے تو تنہائی کا احساس اسے پھر سے کاٹنے لگتا ہے۔ ایک عرصہ بیت جانے کے باوجود، 'راوی' تنہائی میں اس اجنبی بوڑھے کے پائپ میں تمبا کو بھرنے کے بعد کش لگا کر خیالوں میں اس سے باتیں کرتے ہوئے مقام، وقت اور جسم کے سارے فاصلے مٹتے محسوس کرنے لگتا ہے۔

'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے'، 'میں' اور 'وہ' کے طرزِ تکلم میں مرتبہ افسانہ اس عورت کی کہانی ہے جو محبت ہو جانے پر اپنا سب کچھ اپنے محبوب پر وار دیتی ہے مگر وہ بے وفائی کرتے ہوئے حاملہ ہونے پر نتائج بھگتنے کے لیے اسے تنہا چھوڑ جاتا ہے۔

ماں باپ اور بھائی کی مخالفت اور طعنے برداشت کرنے کی بجائے وہ خود ہی اس نوزائیدہ بچے کا گلا گھونٹ دیتی ہے مگر دوسری جانب بچوں سے شدید پیار کی وجہ سے وہ اسی ہسپتال سے کسی کا نوزائیدہ بچہ اغوا کرنے کے جرم میں گرفتار ہو کر جیل چلی جاتی ہے۔ 'راوی' کو اس کا دوست بتا تا ہے کہ اک عورت، اس کے گھر زبردستی گھس کر اس کے ساتھ رات بسر کرنے پر اصرار کرتی ہے تو اور جب وہ اسے چھوتا تک نہیں تو وہ مرنے مارنے پہ تل جاتی ہے اور اس پر شدید غصے میں آ کر چیختی ہے:

''اگر میرے ہاتھ میں بندوق ہوتی تو میں تمھیں گولی مار دیتی۔ یہ کہہ کر وہ لمحہ بھر کے لیے رکی...اس نے ایک لمحہ کے لیے میری طرف دیکھا اور پھر دونوں ہاتھوں سے اپنا چہرہ ڈھانپ کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔ میں نے اسے سہارا دے کر آرام کرسی پر بٹھا دیا اور وہ گھٹنوں پر کہنیاں ٹکائے، منہ چھپائے دیر تک روتی رہی۔ میں اس کے سامنے چار پائی پر بیٹھ گیا...وہ عورت مجھ سے نفرت کرتی تھی یا اسے سب مردوں ہی سے نفرت تھی۔ اس لیے اس نے اتنے درشت لہجے میں کہا کہ اگر میرے پاس بندوق ہوتی تو میں تمھیں گولی مار دیتی۔''۶۲

دلاسا دینے پر وہ اپنے ساتھ ہونے والے ظلم کی داستان بیان کرتی ہے کہ کس طرح اپنا ناجائز بچہ پیدا ہوتے ہی قتل کرنے کے بعد ہسپتال سے کسی کا بچہ اغواء کرنے کی کوشش میں اسے جیل کی سزا سنا دی گئی تو دلبرداشتہ ہو کر خودکشی کے لیے زہر کھانے پر، اس کے خلاف اقدامِ خودکشی کا مقدمہ بھی بنا دیا گیا۔ بیک وقت، قتل، اغوا اور اقدامِ خودکشی جیسے تین مقدمات کا سامنا کرنے کے بعد اسے دنیا میں کسی پر بھی بھروسہ نہیں رہا اس لیے دوبارہ بچہ پیدا کرنے کی خواہش کے ہاتھوں مجبور 'راوی' کے دوست سے اجنبیت کے باوجود ہم بستری کے لیے اس کے گھر گھس آئی ہے لیکن راوی کے دوست نے اسی عورت سے شادی کر لی کیونکہ وہ بچوں سے شدید پیار کی وجہ سے بہترین ماں ثابت ہو سکتی ہے۔

'درد کا درخت' افسانے کی کہانی میں بھی، 'میں' اور 'وہ' کا طرزِ تکلم ہے جس میں دو دوستوں کی بے روزگاری کے پس منظر میں تحریر کردہ کہانی کا 'راوی اس دور میں پروان چڑھنے والی دوستی یاد کرتا ہے کہ وہ اپنے دوست 'ونے' کے ساتھ درخت کے نیچے کھڑا تھا تو ایک بزرگ نے سوال کیا تھا کہ 'ینگ مین' کیا حال ہے؟ جس کا جواب راوی کی بجائے 'ونے' نے دیا تھا کہ 'یہ ایک آرٹسٹ ہے اور بے روزگاری کے ہاتھوں فکر مند ہے کہ کہیں اس کی زندگی کے رنگ ہی پھیکے نہ پڑ جائیں'۔ بزرگ کے جانے کے بعد ونے قسمت آزمائی کے لیے پونا چلا گیا اور کچھ عرصہ ٹھیکیدار کی ملازمت کے ختم ہونے پر اس نے راوی کو اپنی بے روزگاری کے بارے میں خط بھیجا مگر، مصروفیت کے باعث راوی جواب نہ دے پایا۔ محبوبہ اور جیب خرچ کی پریشانی سے متعلق مختصر سے خط میں اس نے اپنی عیسائی مذہب سے تعلق رکھنے والی محبوبہ 'جیولیٹ' کے گھر دیر سے آنے کی شکایت بھی لکھ بھیجی۔ حالانکہ اسی 'جیولیٹ' نے اس کی سابقہ محبوبہ کی کہیں اور شادی اور پھر اس کی بیمار بچی کی تصویر دیکھنے کے بعد اس کا ساتھ دے کر راوی کے دوست کے دل کو لگے گہرے گھاؤ پر مرہم بھی رکھا تھا۔ دوست کی بے روزگاری اور پریشانی کے خیالوں میں کھویا 'راوی' خط کا جواب دینے کی بجائے بذاتِ خود اس کے پاس پونا پہنچ جاتا ہے۔ ملاقات پر 'راوی' کا دوست 'ونے' روتے ہوئے اپنے دکھڑے سناتا ہے کہ 'رمتا' نے اسے اپنے پاس رکھتے ہوئے کھانے پینے اور کپڑوں کے

علاوہ جیب خرچ کی ذمہ واری بھی اٹھائی ہوئی ہے مگر اب اس سے مزید بے روزگاری برداشت نہیں ہو رہی پھر 'راوی' سے اس کی داستانِ محبت سننے کے اشتیاق میں 'ونے' اسے اپنے ساتھ باہر جانے پر اصرار کرتا ہے۔ 'راوی' تخیل اور حقیقت پر مبنی ملے جلے جذبات میں اپنی آنکھوں میں نہاں 'رمنی' کی محبت اور اس کے انجام کی کہانی سناتا ہے کہ 'رمنی' کو وہ بھوک، افلاس اور بے روزگاری کے باعث حاصل ہی نہ کر پایا۔ ساتھ ہی 'راوی'، ڈی ایچ لارنس کی نظم گنگنانے لگتا ہے:

''چیڑ کا درخت سخت سیاہ چٹانوں کا سینہ چیر کر، اوپر ہی اوپر بڑھتا چلا جا رہا تھا۔ اور بھری پھیلی ہوئی اس کی شاخیں نیچے ہی نیچے جھک رہی ہیں۔ زمین کے نیچے چیڑ کی جڑیں بہت گہری ہیں۔ اور اس کے پتے پیالوں کی مانند بلندی پر چاندنی کی شراب پی رہے ہیں۔''۶۳

دور کہیں سے بانسری بجنے کی آواز سنائی دینے پر 'ونے' پکارتا ہے کہ وہ چیڑ کا درخت بننا چاہتا ہے۔ اور پھر 'ونے' اپنی دونوں بند مٹھیاں اوپر کو اٹھائے ہوا میں معلق ہو کر انھیں کھول دیتا ہے۔ ساتھ ہی بہتے پانی کا درد بھرا گیت اس کی رگوں میں دوڑتا محسوس ہونے لگتا ہے۔

'کوئی بھی ایک آدمی' کی کہانی کے آغاز میں 'راوی' ۱۹۲۲ء کے کسی خوش قسمت اور بڑے آدمی پر کہانی لکھنے کے بارے میں سوچ رہا ہوتا ہے کہ اتنے میں دروازے پر آہٹ ہونے پر پوچھتا ہے کہ کون ہے تو 'کوئی بھی ایک آدمی' کی آواز پر اسے باہر دبلا پتلا، سیاہ فام آدمی دکھائی دیتا ہے جو راوی کو سوچنے سمجھنے کا موقع دیے بغیر سیدھا اندر آ کر کنڈی لگاتے ہوئے پچیس پچاس روپوں کا تقاضا کرتا ہے۔ راوی کے انکار پر وہ گتھم گتھا ہو کر اس کا گلا دباتے ہوئے اس کے بٹوے میں موجود پچیس روپے نکال کر لے جاتا ہے۔ راوی دوبارہ لکھنے کی کوشش میں مصروف ہو جاتا ہے لیکن کچھ ہی دیر بعد دروازے پر اسی شخص کی دوبارہ دستک دینے پر 'راوی' شور مچا کر لوگ اکٹھے ہو جاتے ہیں اور اسے پکڑ کر گھسیٹنا شروع کر دیتے ہیں تو اس کے خاموشی سے اپنی مٹھی کھول دینے پر راوی سے چھینی گئی رقم زمین پر بکھر جاتی ہے۔ لوگوں کی مار پیٹ سے اس کے سینے سے چمٹائی ہوئی گھٹڑی کا کپڑا سرک جانے پر ننھی بچی کی مردہ لاش دیکھتے ہی راوی کے اوسان ہی خطا ہو جاتے ہیں۔ ہوش و حواس بحال ہونے پر راوی کاغذ نکال کر ۱۹۲۲ء سال کے سب سے بڑے آدمی پر لکھنے بیٹھ جاتا ہے۔ اس کے خیال میں سال کا سب سے بڑا آدمی اب کوئی اور نہیں بلکہ وہی 'کوئی بھی آدمی' ہے۔

'خونِ جگر ہونے تک' ایک ایسے مصوّر کی ناقدری کی داستان ہے، جسے معاشرہ تو اہمیت نہیں دیتا مگر اس کی بیوی اس کے فن کی سچی قدردان ہے جو اس کے فن پاروں پر بھاری رقم کے بدلے بھی کسی اور کا کندہ نام برداشت ہی نہیں کر پاتی۔ فنِ مصورّی میں ہمہ وقت مگن 'شندے' کو اپنے فنی معیار پر مکمل اعتماد اور یقین ہے کہ ایک نہ ایک دن دنیا اس کے فن کی قدردان ہو جائے گی جس سے اس کے تمام دکھ تکالیف اور معاشی مسائل حل ہو جائیں گے۔ اک روز خوشی سے جھومتے ہوئے وہ بیوی کو ایک ایسا عظیم فن پارہ تخلیق کرنے کی خوشخبری سناتا ہے جو ہاتھوں ہاتھ فروخت ہوگا مگر اس کی بیوی اسے محض خام خیالی ہی سمجھتی ہے۔ دوسرے دن 'شندے' کے فن پارے پر آرٹ ڈیلر کے تبصرے: 'ان چیزوں کو آج کل کون پوچھتا

ہے؟' کے بعد اس کی بیوی کے خیالات کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ وہ ناکام و نامراد گھر واپس لوٹتا ہے مگر آرٹ ڈیلر کے بار بار دھرائے گئے بڑے فنکاروں کے نام اس کے ذہن میں نقش ہو کر رہ جاتے ہیں۔ گھر واپسی پر مایوسی اور گہری سوچ میں غلطاں 'شندے' کے ذہن میں اٹھنے والے خیال سے امید کی نئی کرن پیدا ہو جاتی ہے جسے عملی جامعہ پہناتے ہوئے وہ ایک تصویر سے اپنا نام کھرچ کر 'ورما' لکھنے کے بعد اسی ڈیلر کو فن پارہ دکھاتے ہوئے اس طرح کے مشہور مصوّروں کی ڈھیروں تصاویر اور مجسموں کے ذخیرے کی اپنے پاس موجودگی کے بارے میں مطلع کرتا ہے۔ آرٹ ڈیلر جانچ پرکھ کے بعد اسے غیر معمولی رقم کی فوری ادائیگی کر دیتا ہے۔ 'شندے' بیوی کے لیے ساڑھی اور پرفیوم وغیرہ خریدتے ہوئے ہنسی خوشی گھر آ کر سارا ماجرا بیوی کے گوش گزار کرنے کے بعد دوسری تصویر کے فریم سے اپنا نام کھرچ کر مشہور مصوّر کا نام لکھ کر ایک بار پھر آرٹ ڈیلر کے پاس جانے کی تیاری کر رہا ہوتا ہے کہ اس کی بیوی وہ تصویر چھین کر نیا لکھا ہوا نام کھرچ کر دوبارہ 'شندے' کا ہی نام لکھ دیتی ہے جس سے 'شندے' کی آنکھوں میں آنسو بھر آتے ہیں۔ اسے دنیا والوں کی جانب سے اپنی ناقدری پر دکھ اور افسوس ہونے کے ساتھ ساتھ بیوی کی اپنے فن کی قدردانی پر دلی مسرت بھی ہوتی ہے۔

'وہ ایک لمحہ' مالی مجبوریوں میں گرفتار انسان کی زندگی کی پر محیط افسانے کا آغاز بھی دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں کی طرح بس سٹاپ سے ہوتا ہے، جہاں ایک لڑکی بس سٹاپ پر مقرّرہ وقت پر آ کر بس کے انتظار میں سیٹ کے حصول تک مسافروں کا رش ختم ہونے کے انتظار میں کھڑی رہتی ہے۔ 'راوی' کا اسے گھنٹوں قطار میں کھڑے دیکھنے کا سلسلہ لڑکی کے بس سٹاپ پر آنا بند ہونے تک جاری رہا۔ راوی اس لڑکی کی تلاش میں دیگر سٹاپوں پر بھی جاتا رہا اور ایک دن اسی کی مشابہہ لڑکی کسی اور سٹاپ پر بس کے آتے ہی دھکم پیل اور رش میں اپنا رستہ بنا کر چلتی بس پر کنڈیکٹر کے بازو پکڑ کر اوپر کھینچنے پر، سوار ہونے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد اس لڑکی کے ہر جگہ دکھائی دینے پر راوی اس کے کردار پر شک کرنے لگتا ہے۔ اک روز اسی لڑکی کی جھلک آوارہ اور بدنام لڑکیوں میں نظر آنے پر جب راوی اس کا پیچھا کرنے لگتا ہے تو وہ بھی رفتار مدہم کرتے ہوئے رک جاتی ہے اور راوی کا اس کے ساتھ چلنے کی دعوت پر وہ لمحہ بھر سوچنے کے بعد اس کے ساتھ ہی چل پڑتی ہے۔ گھر پہنچنے پر لڑکی کے چہرے سے پردہ ہٹانے پر راوی کو یقین ہو جاتا ہے کہ یہ تو وہی پہلے والی لڑکی ہی ہے۔ لڑکی بھی مسکرا کر جواب دیتی ہے کہ زندگی کے حادثات میں جو دکھائی دیتا ہے حقیقت و واقعات اس کے برعکس ہوا کرتے ہیں۔

آرام کرسی پر نیم دراز ہونے پر 'راوی' کے سگریٹ پیش کرنے پر وہ ہچکچاتے ہوئے سگریٹ نوشی کی عادی نہ ہونے کا کہتے ہوئے گاہک کی مرضی کے خلاف چلنے پر شرمندگی کا اظہار بھی کرتی ہے۔ راوی کے جواب پر کہ وہ اس کا گاہک نہیں بلکہ پرستار ہے تو لڑکی جلد فارغ کرنے کی استدعا بھی کرتی ہے۔ راوی کے وہسکی پیش کرنے پر اسے بلاضرورت قرار دیتے ہوئے انکار کر دیتی ہے۔ 'راوی' کے بازاری عورتوں کی طرح برتاؤ کرنے اور اس کے ناچنے کے بارے میں پوچھنے پر وہ جواب دیتی ہے کہ ناچنے کا فن سیکھنے کا ارادہ ہونے کے باوجود زندگی نے اسے فرصت ہی نہ دی۔ اس کے پیشہ ور ہونے کے بارے میں 'راوی' کے سوال پر روتے ہوئے جواب دیتی ہے کہ 'کوئی ذہن فرخت کرتا ہے اور کوئی جسم، بہر حال بزنس تو بزنس

ہی ہوتا ہے'۔ اپنا نام 'ایبا' بتاتے ہوئے اپنے دھندے کے پہلے دن اور پہلی بار سگریٹ پینے اور وہسکی کو کبھی نہ چھونے کا انکشاف کرتے ہوئے مزید بتاتی ہے کہ ابھی تک کسی غیر مرد نے اس کے بدن کو چھونا تو درکنار دیکھا تک بھی نہیں اور آج پہلی بار کسی اجنبی کے ساتھ کمرے میں وہ اکیلی ہے۔ 'راوی' کے طنزیہ استفسار پر کہ 'دیوی جی پھر میرے پہلی مرتبہ کہنے پر ہی کیوں چلی آئیں؟' تو جواب میں کہتی ہے کہ 'دفتر سے واپسی پر پیچھے مڑ کر اس کی آنکھوں میں بھی باقی مردوں کی طرح وہ بھوک دیکھی جس سے اپنا آپ ہمیشہ بچاتی رہی مگر پھر اسی بھوک کے ٹریجڈی بن جانے پر اب یہ سوچ رہی ہے کہ ان نگاہوں کا وہ پہلے سے کیوں نہ شکار ہوئی؟'

راوی کے حوصلہ دینے پر 'ایبا' اپنی داستان مزید بیان کرتی ہے کہ وہ (ایبا) پہلے ریسپشنسٹ تھی تو لوگ پھر بھی کسی نہ کسی سے اس کا تعلق جوڑ دیتے تھے۔ ایک روز فرم کے مالک کے اسے ساتھ گھر لے جا کر زبردستی وہسکی پلانے پر وہ اس کے منہ پر تھوک کر چلی آئی تو نوکری سے فارغ کر دیے جانے کے علاوہ اسے آشنائی کی وجہ سے ملازمت چھوڑ دینے کے طعنے بھی سننے پڑے مگر 'راوی' بھی اس کی باتیں محض رٹی رٹائی داستان کے طور پر ہی سنتا رہا۔ 'ایبا' مزید تفصیل بیان کرتی ہے کہ اسے کبھی کام راس نہ آیا تو کبھی وہ کام کو راس نہ آسکی مگر پھر بھی بیمار ماں کے علاج اور دو چھوٹے بھائیوں کی پرورش کی ذمہ داری کی خاطر وہ حالات کا مقابلہ کرتی رہی۔ ایک خدا ترس انسان نے روزانہ اجرت کی ادائیگی کی بنیاد پر اسے اپنے ہاں ملازم بھی رکھ لیا مگر اس کی بیوی نے دفتر آ کر اسے ملازمت سے فوراً فارغ کروا دیا۔ پریشانی میں 'راوی' سے ملاقات پر بقول 'ایبا' کے پہلے تو دل چاہا کہ وہ منہ پر تھپڑ دے مارے مگر پھر بیمار ماں کا چہرہ آنکھوں میں گھوم جانے پر نجانے وہ کون سا کمزور لمحہ تھا کہ راوی کے ساتھ چلے آنے پر راضی ہو گئی۔ البتہ یہ بات تو طے ہے کہ جسم کے ساتھ اس کی روح بھی بھسم ہو کر رہ گئی ہے۔ 'ایبا' بلبلاتے ہوئے راوی کے چھیننے کے کوشش کے باوجود پورے کا پورا وہسکی کا گلاس غٹا غٹ پی کر چیخنے چلانے لگتی ہے کہ اب شراب کیا اور آبرو کیا؟ لیکن اسے وہ ایک لمحہ کبھی نہیں بھولے گا جب اس نے فیصلہ کیا تھا کہ زندگی کی سیاہی سے نکلنے کا یہی واحد راستہ ہے، 'وہی ایک لمحہ'۔

'چاندنی اور جالے' مجموعے کا آخری افسانہ ہے جس میں تجرید و رمزیت اور مبہم استعارات کے اسلوب میں، واحد غائب اندازِ تکلم پر مبنی کہانی کی مرکزی کردار 'مونا' اپنی زندگی کے بارے میں بیان کرتی ہے کہ شادی سے پہلے اس کی اکثر شامیں محبوب 'جیت' کے ہمراہ اکٹھی گزرتی تھیں مگر شادی کے بعد پیدا ہونے والے بچے کی وجہ سے اب گھر سے نکل ہی نہیں پاتی۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں کا اکٹھے کوئی فلم دیکھے ایک عرصہ ہو گزرا ہے۔ 'مونا' یہ بھی محسوس کرتی ہے کہ اب 'جیت' کی اس میں کوئی دلچسپی باقی نہیں رہی کیونکہ جیت اب بروقت سو جاتا ہے اور صبح سویرے کام پر چلا جاتا ہے اسی لیے 'مونا' اب اپنے دن رات ماضی کی یاد کے سہارے ہی بسر کرنے پر مجبور ہے۔ مونا کو اپنے ماضی کے دوست 'ششی' کی باتیں آج بھی یاد ہیں جب 'ششی' اکثر کہا کرتا تھا کہ 'مونا' اب تمھارا بچہ بھی ہے اور دونوں کے اک دوسرے کو سمجھ کر شادی کرنے سے اب 'جیت' کو تمھارے بارے میں اور تمھیں اس کے بارے میں مزید کچھ جاننے کی کوئی ضرورت ہی نہیں رہی کیونکہ تمھیں 'جیت' سے پیار

ہے۔ 'ششی' کے خیال میں وہ دونوں بھی اک دوسرے کو پا سکتے تھے مگر 'مونا' نے 'جیت' سے شادی کے بعد پانے اور سمجھنے کے لیے کچھ اور چھوڑا ہی نہیں تھا۔ حالانکہ تجسس ہی تو زندگی کا دوسرا نام ہے۔ اس گفتگو کے بعد 'مونا' نے ششی کا ہاتھ پکڑنے کے لیے اپنا ہاتھ آگے بڑھایا تو وہاں کوئی موجود ہی نہ تھا بلکہ یہ تو سب اس کا واہمہ تھا۔ اس کے بعد سج دھج کر 'جیت' کے کمرے میں آ کر جیت کو بے سدھ سویا پایا تو ساتھ ہی آئینے میں اپنا جوان شعلے اگلتا، پھولوں کی خوشبو جیسا توانا جسم دیکھنے کے بعد بال جھٹکتے ہوئے باہر نکل آئی۔ لیکن باہر بھی اب اس کا رشتہ محض پرچھائیوں سے ہی جڑا تھا۔ 'چاندنی اور جالے' کے عنوان سے افسانہ، محبت کے پروان چڑھنے کے بعد، محبوب کی جانب سے برتی جانے والی بے اعتنائی اور عورت کی محبت کے لیے مسلسل تڑپ کا منظر نامہ پیش کرتا ہے۔

سریش سیٹھ '**پرندے اب کیوں نہیں اڑتے**' مجموعےکے بارے میں کہتے ہیں:

> ''پرندے خوابوں کی اس بارات کی مانند ہوا کرتے ہیں جو، انسان جوانی کی منزل کی جانب سفر کرتے ہوئے سجانا شروع کرتا ہے پھر بڑھتی عمر کے ساتھ ساتھ اس کی خوابوں کی مانند یہ پرندے ایک ایک کر کے دم توڑنا شروع کر دیتے ہیں۔ جب اس کے خوابوں کا آسمان ان پرندوں سے خالی ہو جاتا ہے، سارے ارمان بکھر جاتے ہیں اور زندگی کا سفر اپنے اختتام کی منڈیر پر دم لینے لگے تو پھر انسان اپنے سفر کی داستان مرتب کرنا لگتا ہے۔ اگر داستانِ سفر کا راوی دیویندر اسّر جیسا باشعور اور حساس طبیعت کا مالک اہلِ قلم ہو تو پھر اس کا معاشرے سے یہ سوال کرنا حق بنتا ہے کہ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے'۔[۶۴]

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے اکثر افسانے زندگی کے ان تلخ حقائق سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کے سبب زندگی تلخ ہو جاتی ہے۔ مجموعے کے افسانوں میں انسانیت کی تذلیل اور مادہ پرستی کے دور میں انسان کی بے بسی اور لاچاری کے اسباب و وجوہات جاننے کا کھوج لگانے کے ساتھ ساتھ یہ اہم سوال بھی اٹھایا گیا ہے کہ انسان اس قدر کمزور کیوں ہو گیا ہے کہ وہ چیڑ کا درخت بن کر جینا چاہتا ہے۔ چیڑ کا درخت انسانی تلخ زندگی کا استعارہ یوں بھی بن کر رہ گیا ہے کہ یہ درخت ہمیشہ اپنے ہی کانٹوں سے زخمی ہو جاتا ہے تو اس کے جسم سے بہتا مادہ اس کی جڑوں تک پہنچنے لگتا ہے۔ چیڑ کے درخت کی طرح انسان بھی سر پر اپنے ہی غموں کی گٹھڑی اٹھائے چل رہا ہے اور اس کے جسم کا پسینہ بہتے بہتے اس کی ایڑیوں تک پہنچ جاتا ہے۔ البتہ اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح چیڑ کے درخت کا سر نیچے نہیں جھکتا اسی طرح انسان بھی تا دمِ آخر غموں اور تکالیف کے سامنے سرنگوں نہیں ہوتا۔ یہ سب دیویندر اسّر کے ساتھ بھی اس کی زندگی میں ہو گزرا تھا مگر پھر بھی زندگی کے سارے دکھ اور اپنوں کی بے وفائیاں مل کر بھی اس کا کچھ بگاڑ نہ پائیں۔ دیویندر اسّر کا شمار ان ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے تیزی سے بدلتے حقائق کا سامنا ہی نہیں کیا بلکہ ان مسائل کی معرفت عرفان ذات تک رسائی بھی حاصل کی۔ دیویندر اسّر کے افسانوی کردار، حالات کے ستائے ہوئے اندر سے دکھی دکھائی دیتے ہیں تاہم عدم تحفظ اور اندرونی کرب کے ستائے ان کرداروں میں انسانی ہمدردی کا جذبہ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔

دیویندر اسّر کا زیرِ بحث افسانوی مجموعہ اس بات کا بھی ثبوت ہے وہ ہر موضوع اور ہر انداز میں لکھنے کے سلیقے اور فن سے بخوبی آگاہ ہیں۔ وہ چاہیں تو کہانی کو طویل سے طویل تر بھی بنا سکتے ہیں یا پھر اس کے برعکس مختصر سے مختصر بھی۔ ان کا مختصر ترین افسانہ 'چاندنی اور جالے' محض تین صفحات میں سمٹا ہوا ہے۔ 'وہ ایک لمحہ'، 'خونِ جگر ہونے تک اور' کوئی بھی آدمی' ان کے مختصر افسانے ہیں لیکن اس اختصار کے باوجود بھی وہ موضوع پر اپنی گرفت مکمل طور پر برقرار رکھتے ہیں بالفاظ دیگر ان مختصر انسانوں میں وہ 'انبار نہیں شاہکار' کے کلیے پر عمل پیرا رہے ہیں۔ ان کے افسانوی کرداروں میں درد کی دھیمی کسک کی فضا پائی جاتی ہے جس میں آرزومندی اور تخلیق کے استعارے بھی ملتے ہیں، یہ کردار دریاؤں کا سینہ چیرنے، پہاڑوں کی بلند چوٹیاں سر کرنے کے اور اپنی صلیب خود اٹھا کر چلنے کی جدوجہد کرتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔

دیویندر اسّر کے اکثر افسانوی کردار موجودہ زندگی کی تفاوت اور دوہرے معیار کو احسن طور پر بیان کرتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے فطرت کے حسن اور فکر و دانش کا باہمی موازنہ پیش کرتے ہوئے سوال اٹھایا ہے کہ مادیت پرست معاشرہ اپنے دوہرے معیار کے اتباع میں پہلے تو ترقی کے نام پر گھنے جنگلوں کے پیڑ کاٹ کاٹ کر بستیاں اور شہر بساتا رہا اور اب اسی بستی اور شہر کے باسی، سائے اور سکون کی طلب میں پھر سے درخت لگانے کا پرچار کرتے پھر رہے ہیں۔ اس کے برعکس ان کا ایک کردار جب یہ کہتا ہے کہ 'ایک طرف مطالعہ، کتابیں، فکر و نظر، فلسفہ اور آرٹ اس کے لیے اقدار مطلق کی حیثیت رکھتے ہیں تو دوسری طرف حسن، معصومیت، جنسی کشش اور فطرت، افسانہ نگاری کے لیے معنویت اور دلکشی کا سرچشمہ ہیں' تو دونوں کرداروں کے بیانات میں کوئی واضح تضاد نظر نہیں آتا۔ [۶۵] مطالعہ اور فکر و دانش کبھی بھی مصنوعیت کی علامات میں شمار نہیں کی جا سکتیں۔ فکر و دانش اور مطالعہ کبھی بھی عمارات، دفاتر وغیرہ کے متماثل اس لیے بھی نہیں ہو سکتا کہ عمارات وغیرہ کے جنگل میں تو انسانی فطرت اور فکر و دانش بلکہ انسانیت ہی دفن ہو کر رہ جاتی ہے مگر اس کے برعکس کتابیں اور دیگر فکری ذرائع تو آج کے دور کی برق رفتار زندگی کے پیدا کردہ پیچیدہ مسائل کے حل کے لیے ازبس ضروری ہیں۔ بالفاظِ دیگر دیویندر کے افسانوں میں کرداروں کا مطمع نظر ایک جانب زندگی کے حسن و معصومیت کی بازیافت اور عورت کے ازلی رشتے کی پذیرائی ہے تو دوسری جانب علم و آگہی اور تخلیق و جستجو اور فکری بھی موجود ہے۔

دیویندر اسّر کے چاروں افسانوی مجموعوں میں قاری کی ملاقات خودکشی کرنے والوں یا پھر خودکشی کی کی جانب مائل کرداروں سے ہوتی ہے۔ جن سے یہ خیال پیدا ہونے لگتا ہے کہ کہیں دیویندر اسّر خودکشی کروانے کے مبلغ تو نہیں ہیں؟ دیویندر اسّر کے اکثر کردار زندگی کے واضح مقاصد معدوم یا موہوم ہونے کے سبب زندگی پر موت کو ہی ترجیح دیتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ مسئلہ دیویندر اسّر کے بعض کرداروں کی مناسبت سے بجا سہی، مگر کوئی رائے قائم کرنے سے قبل اس اہم نکتے کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ بحیثیتِ مجموعی ان کے افسانوی کردار زندگی سے فراریت یا زندگی پر موت کو ترجیح دینے کی بجائے زندگی سے پیار کرنے والے اور عملی جدوجہد کے ترجمان ہیں۔ یہ افسانوی کردار مشینی انقلاب کے بھینٹ چڑھ جانے کے باعث مصنوعی زندگی کے ہاتھوں اپنی معصومیت کے کھو جانے کا رونا روتے بھی نظر آئے اس لیے یہ کردار اب خوشی

اور راحت کے حصول میں فطرت پرست ہونے کے باعث، پرندوں کی پرواز، دریاؤں کی روانی یا پھر عورت کی دلآویز مسکراہٹ کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔ دیویندر اسّر کے کرداروں میں خودکشی ایک نظریے کی صورت عیاں ہوتی ہے۔ ان کے کردار اس وقت خودکشی کی جانب مائل ہوتے ہیں جب 'احساس' زندہ رکھنے کے لیے جسم کا فنا ہونا ضروری ہو جاتا ہے۔

۲.۵۔ غیر مدوّن افسانے:

جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا ہے کہ مقالے کے خاکے کی منظوری کے دوران دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعوں 'گیت اور انگارے'، 'شیشوں کا مسیحا'، 'کینوس کا صحرا' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے' کے علاوہ ایک اور افسانوی مجموعہ 'آوارہ ہواؤں کا موسم' بھی فہرست میں شامل تھا لیکن مواد کی جمع آوری اور چھان پھٹک کے دوران عقدہ کھلا کہ 'آوارہ ہواؤں کا موسم' تو اردو کی بجائے ہندی زبان میں ہے اور مقالے کا موضوع دیویندر اسّر کے اردو افسانوی سرمائے تک ہی محدود ہے لہٰذا ہندی کتب دائرہ تحقیق میں شامل نہیں ہوسکتیں۔ البتہ دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعوں میں شامل ۵۰؍افسانوں کے علاوہ چند ایسے افسانے بھی دستیاب ہوئے جو مشہور رسائل و جرائد میں وقتاً فوقتاً اشاعت پذیر تو ہوتے رہے ہیں لیکن افسانوی مجموعوں میں بوجوہ شامل نہ ہو سکے۔ ان افسانوں میں 'میوزیم'، 'سدھارتھ'، دو حصوں پر مشتمل افسانہ 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رُت کا راگ'، 'آدمی پرندہ ہے'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' شامل ہیں۔ مذکورہ ساتوں افسانے نمایاں اہمیت کے حامل ہیں، اس لیے ان سے صرفِ نظر کرنا، موضوع کو تشنہ چھوڑنے کے علاوہ دیویندر اسّر کے ادبی سرمائے سے ناانصافی کے بھی مترادف ہوگا۔

غیر مدوّن افسانوں میں سے تین افسانوں میں تو دیویندر اسّر کی تکلیف دہ ازدواجی اور عملی زندگی کے تجربات اور تلخ حقائق واضح طور پر جھلکتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر 'مسٹر روشو' ہی کو لیا جائے تو دیویندر اسّر کے خاندان کی تمام تر مخالفتوں کے باوجود پسند کی خاندان سے باہر کی گئی شادی، باہمی ذہنی تفاوت اور فکری خلیج نے وسیع اختلافات کو جنم دیتے ہوئے ناکامی کی انتہاؤں تک پہنچ کر بالآخر بذریعہ عدالت طلاق پر منتج ہوئی۔ میاں بیوی کے باہمی اختلافات کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ ایک شب نو بجے گھر واپس لوٹنے پر دیویندر اسّر کو اپنے اُس گھر کی دہلیز پار ہی نہیں کرنے دی گئی، جسے مکان سے گھر میں تبدیل کرنے میں انھوں نے اپنا خون پسینہ ایک کر دیا تھا۔ بقولِ نند کشور وکرم 'مسٹر روشو' افسانے کی کہانی دیویندر اسّر کی ازدواجی زندگی سے متعلق واقعات کی بھرپور عکاس ہے:

> ''...اس دن وہ کسی ادبی نشست سے واپس آئے۔ رات کے قریب نو بجے.... انھوں نے دروازے پر دستک دی۔ اندر سے آواز آئی جہاں سے آئے ہو وہیں چلے جاؤ... مسٹر روشو نے دوبارہ دستک نہیں دی۔ یہ ان کا دستور نہیں تھا.. انھوں نے ایک لمحہ اس بند دروازے کو دیکھا جسے وہ کئی راتوں کو نیم وا رکھتے تھے کہ وہ نہ جانے کب کسی ڈرامے کی ریہرسل سے لوٹے اور اسے دستک نہ دینی پڑے، دروازہ بند نہ ملے۔ مسٹر روشو ہولے ہولے بغیر چاپ کیے سیڑھیاں اتر کر نیچے آ گئے۔ مین

گیٹ کھولا اور باہر سڑک پر آ گئے۔'' ۶۶؎

مذکورہ بالا اہم نکتے کے تناظر میں مذکورہ افسانوں کے کرداروں کے مختصر تعارف، موضوعات اور ان افسانوں کے فکری مطالعے پر نگاہ ڈالی جاتی ہے۔

۲.۵.۱۔ کردار و موضوعات۔

۲.۵.۱.۱۔ میوزیم:

ا۔ کردار: 'راوی' میں، راوی کا دوست دویش 'وہ' کے طرز تکلم میں، افسانے کا مرکزی موضوع 'مورتی'۔

ب۔ موضوعات: ا۔ مختلف افسانوں کے پسِ منظر کی آپس میں مماثلت، ۲۔ ماضی کی بازآفرینی اور اپنی ذات کی تلاش۔

۲.۵.۱.۲۔ سدھارتھ:

ا۔ کردار: 'جے کے' بطور راوی، 'پریش رائے' راوی کا دوست، 'نندنی شوداسانی' ڈریس ڈیزائنر وغیرہ۔

ب۔ موضوعات: ا۔ مطالعہ، علم و آگہی کا منبع، ۲۔ کتاب اور زندگی سے متعلق سبق آموز بحث، ۳۔ ماضی کی بازآفرینی۔

۲.۵.۱.۳۔ بیتے موسم کا مکالمہ:

ا۔ کردار: 'میں' راوی (پربلا درائے)، راوی کی بیوی 'مونا'، دونوں کی بیٹی 'منو'، 'ونے موہن' مرکزی کردار، 'ذینی' کھڑکی کے پردے میں چھپ کر ہارمونیکا سننے والی لڑکی، 'روزنا' ونے موہن سے پرائیویٹ کالج دور کی خودکشی کر لینے والی طالبہ۔

ب۔ موضوعات: ا۔ ماضی کی بازآفرینی، ۲۔ باہم مماثل کردار۔

۲.۵.۱.۴۔ نئی رت کا راگ:

ا۔ کردار: افسانے کا دوسرا حصہ 'نئی رت کا راگ' بھی پہلے حصے کے متعدد کرداروں مثلاً راوی (پربلا درائے) راوی کی بیوی 'مونا'، بیٹی 'منو'، 'ونے موہن' مرکزی کردار، وغیرہ پر مشتمل ہے۔

ب۔ موضوعات: ا۔ ماضی و حال کے مابین خلا، ۲۔ مابعدالطبیعیاتی و غیر مرئی ماحول کی منظرکشی۔

۲.۵.۱.۵۔ آدمی پرندہ ہے:

ا۔ کردار: 'میں' راوی، ہوٹل کا چوکیدار، اور 'وہ' رات بارش میں بھیگا ہوٹل میں 'راوی' کے کمرے میں ٹھہرا مسافر۔

ب۔ موضوعات: ا۔ انسان اور پرندوں کی جبلت کا موازنہ، ۲۔ حقیقی زندگی: خانہ بدوشی اور دیویندر اسرّ کی فطرت پرستی، ۳۔ پرندے جیسا ہونے کے باوجود انسان کی پرندے پر برتری۔

۲.۵.۱.۶۔ صدائے شام کا زخمی پرندہ:

ا۔ کردار: 'وہ' بوڑھا آدمی، مرکزی کردار، زخمی بچہ اور خاتون بطور 'راوی'۔

ب۔موضوعات:ا۔بوڑھا شخص انسانی معاشرے کی ابتدا سے عروج اور پھر عروج سے زوال کی کہانی بیان کرتا ہے۔
۲۔معاشرے کے جنگی نتائج کا خمیازہ بھگتتے ہوئے ایک زخمی بچہ، ہمیشہ کے لیے معذور ہو کر بسترِ مرگ تک جا پہنچتا ہے۔
۳۔بوڑھے شخص کے غائب ہو جانے کے بعد اس عورت کا انجام بھی بوڑھے شخص کی سنائی گئی کہانی جیسا ہی ہوتا ہے۔

۲.۵.۱.۷۔مسٹر روشو:

ا۔کردار:'مسٹر روشو' بطور راوی اور 'مسٹر روشو' کے استاد کا غیر مرئی روپ، جیل کا سابقہ قیدی 'مسٹر ورما' بھی اسی مافوق الفطرتی روپ میں، سٹوڈنٹ لڑکی بھی غیر مرئی صورت میں، دیگر کرداروں کی طرح 'تم' اور 'میں' کے اندازِ تکلم میں اپنی اپنی بپتا سناتے ہوئے۔

ب۔موضوعات:ا۔'مسٹر روشو' کے روپ میں دیویندر اسّر کے ماضی کے سفر کی داستان،۲۔ماورائے حقیقت و غیر مرئی کردار:افسانہ نگار کا ذاتی ذہنی خلجان۔

۲.۵.۱.۸۔غیر مدوّن افسانوں کا فکری و موضوعاتی مطالعہ۔

'میوزیم' افسانے کا آغاز 'راوی کی اپنے دوست 'دولیش' کی تلاش کے سلسلے میں ایئر پورٹ چھوڑنے والے ٹیکسی ڈرائیور کے مابین گفتگو سے ہوتا ہے کیونکہ ٹیکسی ڈرائیور کے 'دولیش' کو ایئر پورٹ چھوڑنے کے باوجود فلائٹ ریکارڈ میں اس کی سیٹ خالی ہی ظاہر ہو رہی تھی۔البتہ 'راوی' کو اتنا ضرور یاد تھا کہ میوزیم میں رکھی مورتی دیکھتے ہی 'دولیش' پریشان ہو گیا تھا کہ شاید یہ مورتی وہ پہلے بھی کہیں دیکھ چکا ہے اسی لیے مورتی دیکھنے کے بعد وہ خیالوں میں کھوئے رہنے کے علاوہ غیر ضروری بحث و مباحثے میں بھی الجھا رہنے لگا تھا۔

'راوی' کو اپنے دوست 'دولیش' کی جانب سے خط موصول ہونے کے ذکر سے کہانی اک نیا رخ اختیار کر لیتی ہے جس میں 'وہ' (راوی کا دوست) اپنے غائب ہونے کا سبب بیان کرتے ہوئے مطلع کرتا ہے کہ اس نے امریکہ جانے کی تیاری کے دوران رات خواب میں اپنے مرحوم والد، سابقہ فاریسٹ آفیسر کی انگلی تھامے جنگل سے گزرتے ہوئے میوزیم میں سجی مورتی سے مشابہ مورتی پیڑ کے نیچے رکھی دیکھتے ہی امریکہ جانے کی بجائے جنگل جانے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ایئر پورٹ سے نکلتے ہی مرحوم باپ کے ہم شکل پورٹر کے 'بلاس پور' جانے والی بس میں سوار کرانے کے بعد بس کے عمر رسیدہ کنڈیکٹر کی راہنمائی میں وہ مطلوبہ سٹاپ پر اترنے کے بعد جنگل سے گزر کر بالآخر اپنے گاؤں اسی پیپل کے درخت کے نیچے، جہاں صدیوں پرانی مورتی رکھی تھی، پہنچ ہی گیا مگر اب وہاں مورتی کی بجائے محض ایک گڑھا رہ گیا تھا۔اک عمر رسیدہ خاتون نے اسے جنگل بابو کے بیٹے کی حیثیت سے پہچانتے ہوئے اپنے ساتھ گھر لے جا کر درخت کے پتوں پر رکھ کر کھانا بھی پیش کیا۔ اور اسے زمین پر بچھی چادر پر ہی لیٹ کر رات بسر کرنی پڑی۔صبح اس عورت نے بتایا کہ لوگوں کی تمام تر مخالفت کے باوجود سرکاری لوگ وہ مورتی شہر لے گئے۔عورت کے بقول اس نے بذاتِ خود جنگل سے پرے پہاڑوں کی غار میں روحوں کے

ہاتھ کی بنی تصاویر بھی دیکھی ہیں۔ چونکہ اب 'وہ' (دویش) ان تصاویر کو دیکھنے انہی غاروں میں جا رہا ہے اس لیے اب اس کی منزل امریکہ نہیں بلکہ وہ غار ہیں جہاں روحوں کے ہاتھ کی بنی تصاویر رکھی ہیں۔

دیویندر اسّر کا 'میوزیم کے عنوان سے یہ افسانہ آبا و اجداد سے دلی لگاؤ اور اپنے ماضی کی تلاش و جستجو کا سفر ہے۔

غیر مدوّن افسانوں میں سے اگلے افسانے 'سدھارتھ' کا آغاز دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں کی طرح ریلوے اسٹیشن پر راوی کی اپنے دوست 'پریش رائے' سے عرصہ بعد ملاقات سے ہوتا ہے جہاں 'پریش رائے'، 'راوی' کو اپنے ساتھ قریبی گاؤں تک جانے پر آمادہ کر لیتا ہے اور دونوں ایک پرانی بس میں سوار گاؤں کی سمت نکل پڑتے ہیں۔ آگے کی تمام کہانی 'راوی' کا ماضی کی حسین یادوں کا وہ سفر ہے جو 'راوی' کی مسوری میں اپنے دوست 'پریش رائے' سے پہلی ملاقات کی یاد سے شروع ہوتا ہے جب راوی، 'نندنی شوداسانی' کے بنائے ہوئے ڈریس ڈیزائننگ کے سلسلے میں فیشن شو منعقد کروایا کرتا تھا اور اسی شو کے افتتاح کے لیے ایک مرتبہ 'پریش رائے' بھی اس کے ساتھ گیا تھا۔ 'نندنی شوداسانی' نے 'پریش رائے' کی اینٹی فیشن شو سے متعلق رائے پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ 'آج کل اینٹی فیشن ہونا بھی ایک فیشن ہے'۔ شو کے کامیاب اختتام پر راوی نے نندنی شوداسانی کو کھانے پر اپنے لاج میں مدعو کرتے ہوئے اسے دوبارہ 'پریش رائے' سے ملوایا تھا۔ دورانِ ملاقات کھانے کے بعد شراب نوشی کی محفل میں 'پریش رائے' اور 'نندنی شوداسانی' کے مابین کتابوں کے مطالعے کے ضمن میں گرما گرم بحث کے دوران 'پریش رائے' نے 'نندنی شوداسانی' کی کسی بات پر جواب دیا تھا:

''... ہر کتاب زندگی اور انسان کو نیا جنم دیتی ہے۔ اسے کسی نئی انجانی دنیا میں لے جاتی ہے۔ کسی جانے پہچانے شبد کو معنی اور کسی احساس کو نیا شبد دیتی ہے۔ کسی جسم کو نیا لباس دینے سے کسی انسان کو نئی روح، نیا شعور دینا، بڑا دشوار ہے۔'' ۶۷

کچھ عرصہ بعد 'راوی' اور 'نندنی شوداسانی' دونوں کے پریش رائے سے ملنے اکٹھے آنے پر اس کے دفتر پہنچ جاتے ہیں۔ پریش رائے نے استقبال کے بعد دونوں کو کافی پلائی، ساتھ ہی 'نندنی شوداسانی' نے 'پریش رائے' کو شام کھانے پر مدعو کر لیا۔ واپسی پر 'پریش رائے' کی شخصیت میں رونما ہونے والی تبدیلیاں 'نندنی شوداسانی' بھی محسوس کر لیتی ہے۔ کافی پیتے ہوئے 'نندنی شوداسانی' نے 'پریش رائے' سے مراقبے کے بارے میں دریافت کیا تو 'پریش رائے' کا جواب تھا کہ 'لوگوں کو سکون کی ضرورت ہے کیونکہ پلنگ کے پائے سونے کے بھی ہوں مگر سرہانہ بہرصورت نرم ہی درکار رہتا ہے'۔ اگلے اتوار 'راوی' اور 'نندنی شوداسانی' دونوں پیشگی اطلاع کے بغیر 'پریش رائے' کے گھر پہنچ جاتے ہیں تو مختلف مورتیوں اور بکھرے ڈیکوریشن پیسز کے درمیان بستر پر لیٹے 'پریش رائے' نے اشیاء کی بے ترتیبی کی افادیت پر لیکچر بھی جھاڑ دیا تھا۔

'پریش رائے' نے سامنے دیوار پر لٹکی تصویر کے بارے میں بتایا کہ یہ سینٹ اسٹیفن کالج کی نرم و نازک اور شیریں مزاج کلاس فیلو 'انجنا بسواس' کی تصویر ہے۔ زخمی پرندوں تک کی مرہم پٹی کرنے والی اس نازک مزاج لڑکی کے اچانک نکسلائٹ گروپ جوائن کرنے پر سب اس لیے متعجب تھے کہ ایسی نازک خیال اور ہمدرد دل رکھنے والی لڑکی، بندوق کی گولی سے کسی کا خون بھلا کیسے کر پائے گی؟ لیکن پھر دو سال بعد اس کے کسی ساتھی کی زبانی معلوم ہوا کہ 'انجنا بسواس' کے قتل کے

بعداس کی لاش لاوارث قرار دے کر جلا دی گئی ہے۔ بارش کے مدہم ہونے پر ُراوی ٗ اور ُنندنی شوداسانی ٗ دونوں گھر کی راہ لیتے ہیں۔

ُپریش رائے ٗ کی عادات اطوار اور اس کے طرزِ زندگی سے آگاہی کے بعد کہانی کا رخ ُراوی ٗ اور ُپریش رائے ٗ دونوں کے بس میں اکٹھے سفر کی جانب اس وقت واپس لوٹ آتا ہے جب بس اپنے سٹاپ پر جھٹکے سے رک جاتی ہے۔ کھیتوں میں سے گزرتے ہوئے سامنے دو کمروں پر مشتمل مکان میں وید جی چبوترے پر بیٹھے مریضوں کے علاج میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ُپریش رائے ٗ وید جی کے پاؤں چھونے کے بعد ساتھ والے کمرے میں چلا جاتا ہے جہاں ایک ڈاکٹر اور اس کے ساتھ والے کمرے میں ایک لیڈی ڈاکٹر دونوں مریضوں کے علاج میں مصروف ہوتے ہیں۔ اتنے میں ُپریش رائے ٗ بھی باہر آ کر مریضوں سے گھل مل جانے اور کھانا کھانے کے بعد ُراوی ٗ سے پروگرام طے کرتے ہوئے دونوں ڈاکٹر میاں بیوی، جن کا شہر میں بڑا کلینک ہے، کے متعلق بتاتا ہے کہ یہ دونوں ہر ماہ اپارٹمنٹس ایسوسی ایشن کے جمع شدہ چندے سے یہاں آ کر دوائیوں کے علاوہ بچوں کے لیے کھلونے، کتابیں کاپیاں اور ٹافیاں وغیرہ بھی ساتھ لے آتے ہیں اور ہر سال یہاں کے بچوں کو شہر گھمانے بھی لے جاتے ہیں اور اسی طرح وہاں کے بچوں کو بھی یہاں گھمانے لایا جاتا ہے۔ سورج ڈھلنے پر ُراوی ٗ، ُپریش رائے ٗ کے ساتھ جانے کو تیار ہو جاتا ہے۔

جنگل میں پگڈنڈی کے ختم ہونے پر ُپریش رائے ٗ پیلا دھاگہ بندھے ہوئے ایک درخت کے پاس بیٹھتے ہوئے اپنے سامان سے موم بتی نکال کر جلاتا ہے اور کراس کا نشان بنا کر کچھ پڑھتا بھی رہتا ہے۔ اٹھتے ہوئے ُراوی ٗ کو بتاتا ہے کہ یہیں سے ُانجنا بسواس ٗ کی لاش ملی تھی۔ واپسی کے سفر میں راوی ُپریش رائے ٗ کو آگاہ کرتا ہے کہ کافی عرصہ سے اس کی ُنندنی شوداسانی ٗ سے ملاقات نہیں ہوئی کیونکہ نہ تو وہ گھر پر تھی اور نہ ہی اپنے سٹور پر۔ جواب میں ُپریش رائے ٗ راوی کو آگاہ کرتا ہے کہ ُنندنی شوداسانی ٗ آج کل اپنے اور میرے باہمی تعلق پر کوئی کتاب مرتب کر رہی ہے۔ گاؤں پہنچنے پر عورتیں اور مرد گلے میں مالائیں اور پھول پہنے زرد لباس میں اونچی آواز سے کسی انجانی بولی میں گاتے نظر آئے۔ جس کا مطلب ُپریش رائے ٗ نے کچھ یوں بتایا:

> ''...میرا یہ چھوٹا سا گاؤں، اتنا پیارا/ اتنا سندر/ جیسا کہ چندر ما/ میں اپنے گاؤں میں خوش ہوں/ اس میں میرا گھر ہے/ میرے گاؤں میں پیڑ پودے اور خوشیاں پلتی ہیں/ دیوی ماں/ ان سب خوشیوں، ان سب پھل پھولوں کی خوشبو/ ہر آنگن میں/ ہر گاؤں میں پھیلا دو۔'' ۶۸

اندھیرا ہوتے ہی گاؤں میں دیے اور لالٹین کے علاوہ دیگر انتظام نہ ہونے کے سبب ہر سو خاموشی چھا جاتی ہے۔ ُراوی ٗ ڈاکٹر میاں بیوی کی موبائیل وین میں ہی واپس ریلوے اسٹیشن آ جاتا ہے۔ ُپریش رائے ٗ سے راوی کی یہ ملاقات آخری ہوتی ہے۔ پھر ُراوی ٗ کی ملازمت کی وجہ سے امریکہ میں سیٹل ہو جانے پر نہ تو اس کی دوبارہ ملاقات ُنندنی شوداسانی ٗ سے ممکن ہو پائی اور نہ ہی ُپریش رائے ٗ سے کیونکہ ُراوی ٗ صرف ایک ہی مرتبہ اپنی ماں کے انتقال پر انڈیا آ سکا تھا۔ اسی دوران

کسی بک سٹال پر اسے ایک کتاب اس انتساب کے ساتھ نظر آئی 'سدھارتھ کی یاد میں' آگے کی عبارت کچھ اس طرح تھی 'سدھارتھ جب گھر سے نکلتے ہیں تو گوتم بن کر لوٹتے ہیں'۔ 'راوی' کو افسانے کے اختتامیہ میں کتاب کی مصنفہ یعنی 'نندنی شوداسانی' کے نام کا انکشاف ہوتا ہے۔ افسانہ نگار 'سدھارتھ کون تھا'؟ سے متعلق سوال کا فیصلہ قاری پر ہی چھوڑ دیتا ہے کہ قاری خود ہی نتیجہ اخذ کرلے کہ 'پریش رائے' ہی 'سدھارتھ' تھا یا پھر کوئی اور؟

غیر مدوّن افسانوں میں 'بیتے موسم کا مکالمہ' کے عنوان سے افسانے کا آغاز، ریستوران پارٹی میں راوی کے میزبان سے باہر جانے والے شخص سے متعلق استفسار سے ہوتا ہے۔ 'راوی' اس کا ایڈریس تلاش کرنے کے بعد اس کے گھر پہنچ کر اپنا تعارف 'بلادرائے' کے طور پر کراتا ہے اور میزبان کو آگاہ کرتا ہے کہ وہ بھی کیمبل پور کالج میں ہی پڑھتا تھا جس میں میزبان کا ہم شکل سٹوڈنٹ 'ونے موہن' اس سے دو سال سینئر تھا۔ آخر میں میزبان 'ونے موہن'، 'راوی' کو سٹوڈنٹ یونین کے صدر کے طور پر پہچان لیتا ہے اور چائے تیار کرنے چلا جاتا ہے۔ دورانِ گفتگو پرنسپل اور فلسفے کے استاد ڈاکٹر غلام جیلانی برق، پروفیسر محمد اجمل اور پروفیسر صدیق حمید وغیرہ کے ذکر پر 'ونے موہن' بھی پرانی یادوں میں کھو جاتا ہے۔ چائے ختم ہونے پر 'راوی' کی 'ونے موہن' کو اتوار کے دن گھر آنے کی دعوت پر، ۴۵ر سال بعد ہونے والی یہ مختصر سی ملاقات ختم ہو جاتی ہے۔ چند دنوں بعد گھر آنے پر 'راوی' اپنی بیگم 'مونا' سے مہمان کو متعارف کراتا ہے اور 'مونا' کچن سے مہمان کے لیے بغیر دودھ کے کافی پیش کرتے ہوئے بتاتی ہے کہ وہ خود بھی ان کی سٹوڈنٹ رہ چکی ہے۔ 'راوی' کے مونا کو بطور سٹوڈنٹ لیڈر گرفتاری کا واقعہ سنانے پر 'ونے موہن' اپنے عملی سیاست سے متنفر ہونے کا یوں اظہار کرتے ہیں:

''نہ گلی گلی میں سرخ پھریرا ہی لہرایا اور نہ سرخ سویرا ہی آیا۔ بس سرخ خون ہی خون گلی کوچوں میں بہنے لگا..اور جہاں جہاں آیا وہ شب گزیدہ سحر تھی...اب میں پارٹی میں نہیں ہوں۔ کسی بھی پارٹی میں نہیں۔ مجھے تو اب سرخ، سفید اور سیاہ میں کوئی فرق نظر نہیں آتا۔''[۶۹]

سیاست کے بعد رومانس سے متعلق بحث پر 'مونا' کے 'ونے موہن' کے رومانس کا ذکر چھیڑنے پر 'ونے موہن' بتاتا ہے کہ وہ رومانس نہیں بلکہ ہارمونیکا بجانے کا شوق تھا۔ کھڑکی کے پیچھے وہ پردہ سرکا کر روشنی تیز کر دیتی تو اس کا عکس صاف دکھائی دینے لگتا۔ اب تو بجلی کی تیز روشنی نے سارے عکس ہی چھین لیے ہیں۔ باتوں باتوں میں پڑھائی بیچ میں چھوڑ جانے والی 'روزنا' کے ذکر پر 'ونے موہن' نے افسردہ لہجے میں بتایا کہ وہ اچھا گانا گاتی تھی اور کالج چھوڑنے سے پہلے اس نے 'میں جانڑا ڈھوک رانجھڑ دی' بھی گایا تھا۔ بہت عرصہ بعد اس سے جنتر منتر کے پاس ملاقات ہونے پر وہ کافی دیر ریستوران میں باتیں کرتے ہوئے زندگی اور موت کے بارے میں عجیب عجیب سوالات کرتی رہی۔ خاص طور پر یہ سوال تو رونگٹے کھڑے کرنے کے لیے کافی تھا کہ 'زندگی اور موت میں سے کس چیز کا انتخاب کرنا چاہیے'؟ پھر 'روزنا' کے سوال کہ 'آپ اسٹوڈنٹس کی باجا بجانے کی فرمائش ہمیشہ کیوں ٹال دیا کرتے ہیں؟' تو 'ونے موہن' نے اس کی باجا سننے کی فرمائش اگلے دن کی جنتر منتر میں ملاقات پر ٹال دیا تھا۔ 'روزنا' نے بھی اپنے باجا بجانے کے شوق کے آغاز سے متعلق بتایا تھا کہ زندگی میں پہلی مرتبہ

تختی پر پہلا لفظ لکھنے پر ماں نے بطور انعام اسے باجا دیا تھا جسے بجانے کی نوبت بہرحال ماں کے انتقال کے بعد ہی آئی۔ لیکن اگلے دن تو کیا 'روزنا' باجا سننے کبھی آ ہی نہ پائی۔ بعد میں دوستوں کی زبانی علم ہوا کہ اس نے زندگی کا پردہ ہی گرا دیا ہے۔ اس کے بعد 'ونے موہن' سخت اداسی میں جیب سے باجا نکال کر بجانے لگے۔ پھر باجا میز پر رکھ کر دونوں ہاتھوں کو مسلتے ہوئے اٹھے اور پیچھا کرنے کے باوجود رکشے میں سوار ہو کر کہیں چلے گئے۔ کمرے میں واپس آنے پر 'مونا' نے بتایا کہ وہ اپنا باجا وہیں چھوڑ گئے۔ راوی نے 'مونا' سے باجا سنبھالنے کی تاکید کرتے ہوئے کہا کہ وہ دفتر جاتے ہوئے راستے میں اسے اس کا باجا واپس دیتا جائے گا۔

یہاں سے افسانے کے دوسرے حصے 'نئی رت کا راگ' کا آغاز راوی کی دوسرے دن کی دفتری مصروفیات کے ذکر سے ہوتا ہے جن کے باعث راوی اور 'ونے موہن' کی آپس میں ملاقات ممکن نہ ہو پائی۔ پھر کچھ دنوں بعد اس کے گھر موجود نہ ہونے پر 'راوی' اپنا کارڈ چھوڑ کر واپس آ گیا۔ لیکن گھر واپس آ کر بریف کیس کھولتے وقت باجا نکال کر بجانے کا خیال آتے ہی 'ونے موہن' بھی یاد آ گیا تو باجا بجانے کی نوبت ہی نہ آئی۔ ایک دن گھر جلدی آنے پر مونا کے طبیعت کا پوچھنے پر راوی نے مونا کو بیٹی 'منو' کی جلد شادی کا مشورہ دیا مگر مونا نے بتایا کہ وہ ابھی شادی کرنا نہیں چاہتی اور وہ جہیز کا مطالبہ نہ کرنے والے خاندان میں ہی شادی کرے گی۔ راوی نے پھر مونا سے اپنی زندگی سے اکتا کر جلد ریٹائرمنٹ کے بارے میں مشورہ مانگا کہ وہ صبح بریف کیس اٹھائے دفتر جا کر شام واپس لوٹتا ہے اور صبح پھر دفتر اور یوں بریف کیس تو جیسے جسم کا حصہ ہی بن کر رہ گیا ہے۔ اس کے جوانی کی حسین یادوں میں کھو جانے پر 'مونا' فوراً ہی کچن سے بلیک کافی بنا کر راوی کو دیتے ہوئے خود بھی ماضی کے خیالوں میں کچھ یوں محوِ پرواز ہو جاتی ہے:

> ''یاد ہے جب ہم منالی گئے تھے۔ اس روز موسم کی پہلی برف گری تھی۔ ہم برف پر گرتے پڑتے پھسلتے، بادلوں میں جیسے تیر رہے تھے۔ وہ چوکیدار تھا نا جو ہمارے لیے کھانا بناتا تھا۔ کیا نام تھا اس کا یاد نہیں آ رہا۔ اس کی ایک بیٹی تھی۔ مینا۔ یہی کوئی سات آٹھ برس کی ہوگی اپنے آپ کو رادھا کہتی تھی... کرشن کنہیا سے شادی کروں گی۔ بچے بھی کیا کیا کلپنا کرتے ہیں۔''۲۰

مونا جب بریف کیس سے 'ونے موہن' کا باجا نکال کر بجانے کے لیے اسے دیتی ہے تو راوی بیوی کو بجانے کا کہتا ہے۔ باجا بجانے پر پہلے تو آواز ہی نہیں نکلتی مگر پھر آہستہ آہستہ سر نکلنے لگتے ہیں۔ باجے سے سُر نکلتے ہی راوی کو اپنا جسم آہستہ آہستہ پگھلتا اور سروں کے جال میں جکڑا محسوس ہونے پر خود کو مونا کے ساتھ اوپر آسمان کی بلندیوں میں اڑتا محسوس کرتا ہے۔ ان کے ساتھ ان کی بیٹی 'منو' اور چوکیدار اور اس کی ننھے منے ہاتھوں سے چھم چھم ناچتی بیٹی بھی محوِ پرواز محسوس ہوتی ہے۔ باقی لوگ بھی جنھیں راوی کب کا بہت پیچھے چھوڑ آیا تھا، سفید پروں والے ہزاروں پرندوں کے ہمراہ پرواز کرنے لگتے ہیں۔ راوی کو بہت دور آکاش اور زمین کی سرحدیں آپس میں ملتی نظر آتی ہیں۔ 'ونے موہن' بھی اپنے دونوں بازو پھیلائے بالکل اسی طرح دکھائی دیتا ہے جس حالت میں کبھی راوی نے اسے اپنے بچپن میں دیکھا تھا۔ 'ونے موہن' سرحد پار، روشن

اندھیرے میں کود کر غائب ہو جاتا ہے تو راوی بھی اس کے پیچھے اس سرحد کے باہر قدم رکھ دیتا ہے مگر ’وَنے موہن‘ اور دیگر سب لوگ غائب ہو جاتے ہیں اور اب وہاں کچھ بھی نہیں دکھائی دیتا تھا کوئی بھی نہیں، سوائے اک خلا کے۔

اگلا افسانہ ’آدمی پرندہ ہے‘ بھی دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعوں میں شامل نہیں ہے البتہ لاہور کے ماہنامہ تخلیق کے اگست کے شمارے میں سال ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا تھا۔ افسانے کی سادہ اکہری تہہ کی کہانی کا آغاز ہوٹل کے کمرے میں ٹھہرے راوی کے پاس بارش میں بھیگے ایک ادھیڑ عمر شخص کے چوکیدار کے ساتھ آنے سے ہوتا ہے۔ ہوٹل میں کمرے کی عدم دستیابی اور اس اجنبی کی دگرگوں حالت دیکھ کر راوی اُسے اپنے ساتھ رات بسر کرنے کی اجازت دے دیتا ہے۔ مینجمنٹ ٹرینگ کورس کرانے والا یہ باتونی شخص اپنی تنگدستی کا رونا روتے ہوئے سکول جانے والے چھوٹے بچوں کے ذکر اور کھانے کے بعد پائپ سلگاتے ہوئے کتاب کے مطالعے میں مگن ہو جاتا ہے۔ کچھ دیر بعد وہ پنجرے میں بند گھریلو طوطے کو آوارہ طوطوں کی آزاد کرانے کی کوششوں اور راوی سے ماؤتھ آرگن بجانے کے شوق کے بارے میں استفسار کرتے ہوئے سنگیت کی خوبیاں بیان کرنے لگتا ہے۔ ساتھ ہی وہ جیل میں اپنی محبوبہ کو تنگ کرنے والے امیر آدمی کے قتل کے جرم میں قیدی کے گانے کی آواز کے ساتھ اپنے ماؤتھ آرگن کے سر ملا کر بجانے کی داستان بیان کرتے ہوئے اپنا باجا اٹھا کر بجانے لگتا ہے۔ رات بسر ہونے کے بعد صبح راوی کی آنکھ کھلنے سے پہلے ہی وہ جا چکا ہوتا ہے۔ چوکیدار کے بقول اس کے روکنے کے باوجود بھی وہ مسافر صبح سویرے ہی اٹھ کر چلا گیا۔ ’راوی‘ بھی چائے وغیرہ پی کر دھوپ میں آرام دہ کرسی پر بیٹھے مطالعے کی کوشش کرتا ہے مگر اسے مسافر کی رات کی بے ربط باتیں یاد آنے لگتی ہیں:

> ’’طوطا اپنے سامنے پڑی ہوئی چوری چھوڑ کر کیوں پُھر سے اڑ جاتا ہے؟ آدمی سبز پری کے پیار میں کیوں اپنی جان دے دیتا ہے‘۔ مجھے اس کے الفاظ یاد آ رہے تھے۔ ایک خانہ بدوش ہی زندگی کی حدوں کو پار کر سکتا ہے۔ ہم سب آدمی ہی ہیں اور یہ چاند پر جا کر بھی نہیں بھول سکتے۔ کسی دوسرے کی زندگی جینا، زندگی سے وشواس گھاٹ ہے۔ پہاڑوں کے اس پار روشنیوں کے شہر میں جاتے اور اڑتے پرندوں کو پیار کرنے کی تمنا کا نام زندگی ہے۔‘‘ [اے]

دور اچانک ’راوی‘ کی نظر تیز دھوپ میں گزرتے اسی مسافر پر پڑتی ہے جو اشاروں سے سمجھاتا ہے کہ دوست پرندے بند پنجرے میں نہیں اڑتے۔ آدمی بھی تو پرندہ ہے۔

چھٹا غیر مدوّن افسانہ ’صدائے شام کا زخمی پرندہ‘ کے عنوان سے نند کشور وکرم کے منتخب افسانوں کی فہرست میں شامل ہے جو ۱۹۹۶ء میں اشاعت پذیر ہوا تھا۔ دیویندر اسّر نے یہ افسانہ پروین شاکر کی ’ساؤنڈ پروف نظم‘ سے متاثر ہو کر تحریر کیا ہے۔ پروین شاکر نے بھی اپنی نظم میں ’زخمی پرندے‘ کی صدا کے پسِ منظر میں سونے کے پنجرے میں بند قیدی کی طرح زندگی بِتانے والے کی داستان سناتے ہوئے کہا تھا:

> ’’...محلوں میں چھپے روزنوں کو اپنے گنگ سینوں میں
> مکین سرگوشیوں میں بات کرتے ہیں۔

صدائے شام کا زخمی پرندہ،
شیشہ ودر سے بار بار سر کو ٹکراتا ہے
لیکن بازیابی کی بات نہیں بنتی....''۲ے

دیویندر اسّر نے اسی پسِ منظر میں اپنے افسانے 'جنگل' کی طرح انسان کی مادہ پرستانہ ترقی کے نام پر زندگی کے سکھ چین گنوا دینے کی کہانی بیان کی ہے۔جس طرح 'جنگل' افسانے کا انسان ترقی کے نام پر نئی نئی بستیاں آباد کرنے کی خاطر جنگل کا فطرتی حسن، درخت کاٹ کاٹ، تباہ و برباد کر دیتا ہے اور پھر نقصان کا احساس ہونے پر دوبارہ درخت لگوانے کی مہم پہ نکل پڑتا ہے اسی طرح 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' افسانے میں بھی بوڑھا شخص ایک اندھے ادیب کی کتاب سے 'ایک آخری پھول' کے عنوان سے عورت کو انسانی زندگی کی آبادی، ترقی اور پھر تباہی و بربادی کی کہانی کے مدارج سناتا ہے۔جس کے پہلے مرحلے میں دنیا میں گزرے سانحات میں تہذیب و تمدن کے تباہ ہونے سے گاؤں قصبے اور شہر تک کرۂ زمین سے نابود ہو جانے کے ساتھ ساتھ فطرتی حسن، جھاڑیاں، جنگل اور باغات کے علاوہ تمام فن پارے تک تباہ کر دیے جاتے ہیں۔اس صورتحال میں زندہ بچ جانے والے مرد عورتیں بچے اور بوڑھے، جانوروں سے بھی بدتر زندگی بسر کرنے لگتے ہیں۔ جب کسی بستی میں تباہی پھیل جائے تو وہاں کے کتے تک مالکوں کو چھوڑ جایا کرتے ہیں۔ایسی تباہی کا سبب وہ زندہ رہ جانے والے لوگ ہیں جو تمام عمر ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہتے ہیں۔ان کی بے حسی کی حد یہ ہے کہ تباہی و بربادی سے بچ جانے پر بھی گزرے اندوہناک سانحات سے کوئی عبرت حاصل کرنے کی بجائے یہ تک بھول جاتے ہیں کہ ان کی بے حسی اور لاپرواہی معاشرے کو پہلے بھی کتنا بڑا نقصان پہنچا چکی ہے۔

معاشرے کی تباہی و بربادی کے بعد بوڑھا شخص معاشرے کی نئے سرے سے بنیاد رکھنے کی نوید ان الفاظ میں بیان کرتا ہے:

''...پھر لڑکے لڑکیاں بالغ ہونے لگے۔وہ ایک دوسرے کو خالی نگاہ سے دیکھتے رہتے کہ اس دھرتی سے پیار ختم ہو چکا تھا۔ ایک دن ایک نوخیز لڑکی کی نظر، جس نے کبھی پھول نہیں دیکھا تھا، اچانک ایک پھول پر پڑی۔ یہ اس سرزمین کا آخری پھول تھا اس نے دوسرے انسانوں کو بتایا کہ آخری پھول مر رہا ہے۔صرف ایک انسان جو نوجوان لڑکا تھا اور ادھر ادھر بھٹک رہا تھا اس نے لڑکی کی بات کو غور سے سنا۔ان دونوں نے لڑکے اور لڑکی نے اس پھول کو پانی سے سیراب کیا۔اور اس کی پرورش کرنے لگے...پھر زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ دو پھول ہو گئے اور پھر چار۔اور پھر ڈھیر سارے کئی پھول...پیڑ پودے جھاڑیاں، جنگل ہرے بھرے پھلنے پھولنے لگے۔نوجوان لڑکی اس پھول کے پاس بیٹھ جاتی..اور پھر اسے اپنے بدن کی کشش اور خوشبو محسوس ہونے لگی۔اور نوجوان لڑکے نے محسوس کیا کہ بدن کے لمس میں کتنی آسودگی ہے۔اور دنیا میں پیار دوبارہ چلنے لگا۔''۳ے

بوڑھا شخص معاشرے میں زندگی کے لوٹ آنے اور بہتری اور ترقی کی کہانی کا اگلا باب بیان کرتے ہوئے کہتا

ہے:

''...ان کے بچے بڑے ہونے لگے۔ وہ ہنسے، کھیلنے، گانے لگے۔ کتنے بھی اپنی جلاوطنی سے واپس آ گئے۔ نوجوان لڑکے نے پتھر کے اوپر دوسرا پتھر رکھ کر گھر بنانا شروع کر دیا۔ قصبے، شہر اور گاؤں پھر سے آباد ہو گئے۔ اس دھرتی پر گیت پھر سے گنگنائے جانے لگے۔ لوگ آلات، اوزار، ساز بنانے کا ہنر سیکھنے لگے۔ درزی موچی۔ اور مصوّر اور شاعر اور بت تراش، سب واپس آ گئے۔ اور سفاک سپاہی اور سیاستدان بھی۔ ایک دوسرے کے حامی بھی اور مخالف بھی۔ کوئی کہیں تھا، کوئی کہیں تھا۔ اور پھر وہ ایک دوسرے سے اتنے الگ ہو گئے کہ ایک دوسرے سے نفرت کرنے لگے۔ اور پھر وہ سب کچھ ہوا، جو اس سے پہلے ہوا تھا۔ ایک بار نہیں۔ کئی بار بار۔ اور ہر بار پہلے سے زیادہ بھیانک زیادہ خونچکاں زیادہ تباہ کن۔''[۷۴]

افسانہ نگار نے بوڑھے شخص کی زبانی کتاب کے باب کے آخری حصے میں وہی اندوہناک داستان پھر سے دوہرائی کہ معاشرہ نابود ہونے لگا تو پھر وہی کچھ ہوا جو پہلے بھی ہوتا آیا ہے یعنی صرف ایک مرد زندہ بچا اور ایک ہی عورت۔ اور ایک ہی پھول۔ اس بوڑھے شخص کی داستان سنتے سنتے، معذور زخمی بچے کے دم توڑ جانے پر بوڑھا شخص، سیاہ گلاب کا بارود کی بدبو سے اٹا پھول کتاب سے نکال کر دھونے کے بعد اسے بچے کے گال کے قریب بستر پر رکھ کر ہمیشہ کے لیے چلا جاتا ہے۔ جس کے بعد کہانی میں نیا موڑ آتا ہے۔ اب اس بوڑھے شخص سے داستان سننے والی عورت اسی کمرے سے شام کے اندھیرے میں نکل کر عالمِ جنون میں سڑکوں پر دوڑتی رہتی ہے اور پھر ایک دن وہی سب دوہرایا گیا۔ اس عورت کا جسم دانتوں، کیلوں اور نوکوں سے لگی خراشوں سے بھرا تھا اور اسی سڑک پر دھول اور موبلائیل کی چکناہٹ سے اٹے میلے کچیلے کھلے بالوں والی اس عورت کی لاش پڑی تھی جس کے ہاتھ میں دھرتی کا سیاہ گلاب کا پھول تھا۔

رمزیت سے مزیّن 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' کی تہہ دار اور بدلتے راوی کی کہانی میں کئی موڑ آتے ہیں۔ ابتدا میں تو قاری عورت اور بوڑھے کے رشتے کے بارے میں گوں مگوں کا شکار رہتا ہے اور پھر کہیں افسانے کے نصف میں جا کر بوڑھا شخص اسے ماں پکارتے ہوئے دیئے کی روشنی بڑھانے کے لیے کہتا ہے تو عورت کی عمر اور اس کا بوڑھے شخص سے رشتہ قاری پر عیاں ہوتا ہے۔ اسی طرح افسانے کی کہانی کے راوی بھی بدلتے رہتے ہیں۔ کہانی کی ابتدا میں تو عورت بطور راوی کردار نبھاتی ہے اور بعد میں وہی بوڑھا شخص داستان کا راوی بنتا ہے۔ افسانے کے آخر میں بچے کے مرنے اور بوڑھے شخص کے ہمیشہ کے لیے چلے جانے کے بعد افسانہ نگار عوام کو بطور راوی پیش کرتے ہوئے کہانی کا اختتام کرتا ہے۔

'مسٹر روشو' دیویندر اسّر کا آخری افسانہ ہے۔[۷۵] جس میں ان کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی طرح ان کی اپنی داستانِ حیات تجریدیت و رمزیت کے پسِ منظر میں بیان ہوئی ہے۔ افسانے کا منظر نامہ کچھ یوں ہے کہ 'مسٹر روشو' بلاناغہ ماسوائے اتوار کے، چائے خانے پر آنے کے بعد کسی نامعلوم مقام کی طرف نکل جاتے اور واپس آنے کے بعد چائے خانے کی روشنی گل ہونے تک وہیں بیٹھے رہتے۔ ان کی ٹیبل پر چھوٹا سا بلب روشن رہتا جس کی مدہم روشنی میں وہ اپنے اس چرمی بیگ سے، جو ہجرت کے دوران بھی ان کے ہاتھ میں تھا، کتاب نکال کر مطالعہ کرتے ہوئے ایک عمر رسیدہ بزرگ

دکھائی دیتے۔تعجب خیز بات یہ تھی کہ وہ ہمیشہ دو کپ کافی منگواتے اپنے لیے بلیک اور سامنے والے کے لیے کریم کافی، جب کہ سامنے کی کرسی ہمیشہ خالی رہتی اور وہ جھک کر یوں باتیں کرتے کہ دیکھنے والے کو دو افراد آپس میں گفتگو کرتے نظر آتے۔

افسانے کی کہانی کا باقاعدہ آغاز 'مسٹر روشو' کے ساتھ گھر والوں کے تکلیف دہ روّیے کے ذکر سے ہوتا ہے کہ انھیں گھر میں داخل ہونے سے روک دیا گیا تو وہ چپ چاپ ہاتھ میں وہی چرمی بیگ لیے اس دروازے کو گھورتے ہوئے، جسے وہ رات بھر اس لیے کھلا رکھا کرتے تھے کہ بیگم کو گھر دیر سے آنے پر دستک بھی نہ دینی پڑے اور آج وہی دروازہ ان پر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بند کر دیا گیا۔ باہر بارش کے سبب ٹیکسی پکڑ کر 'مسٹر روشو' اپنے زیرِ تعمیر مکان میں چلے آئے، جو بارش کی وجہ سے کیچڑ میں لت پت ہو گیا تھا اور جس کا زنگ آلودہ تالا کھولنے میں بھی کافی کوفت اٹھانی پڑی۔ دروازہ کھل جانے پر چپکے سے گھر میں داخل ہوتے ہی انھیں زندگی میں پیش آنے والے تمام تکلیف دہ مسائل ایک ایک کر کے یاد آنے لگے۔ شروع دن ہی سے ان کے ساتھ ہوتا آیا ہے کہ ایک سرنگ سے ابھی نکل نہ پاتے کہ دوسری سرنگ سامنے تیار ملتی۔

مسٹر روشو کے لیے گھر چھوڑنا کوئی پہلی بار نہیں تھا۔ اس سے پہلے بھی وہ نوجوانی میں اسٹالن گراڈ پر حملے کے بعد ریڈ آرمی بنا کر باقاعدہ احتجاج کے لیے گھر سے نکل جایا کرتے۔ طالبعلموں کے جلوس کی تیاری کرنا کبھی چندے اکٹھے کرنا، کبھی امن مارچ تو کبھی طلبہ کے حقوق کے لیے آواز بلند کرنا بلکہ حقوقِ طلبہ کے لیے نکالے گئے جلوس میں گرفتار ہونے والے طالب علموں میں 'مسٹر روشو' بھی شامل تھے۔ رہائی کے بعد دوست انھیں چوری چھپے ہوسٹل لے گئے جہاں سے وہ بچتے بچاتے ٹرین پر سوار ہوئے تھے۔ انھیں اس زیرِ تعمیر مکان کی سی تنہائی اور خاموشی کی طرح اس روز کی خاموشی بھی آج تک یاد ہے۔ اسی اثنا میں بجلی کڑکنے پر آسمان سے جیسے ٹھنڈی برف کی سلیں اتر کر پگھلتے ہوئے انسانی ہیولے میں تبدیل ہونے لگیں۔ حیرت انگیز طور پر یہ انسانی ہیولہ ان کے مشفق فلسفے کے استاد پروفیسر 'ڈاکٹر غلام جیلانی برق' کا تھا جنھوں نے 'مسٹر روشو' کو کالج کے زمانۂ طالبعلمی میں حیات، ممات اور اسرارِ کائنات سے پہلی مرتبہ روشناس کرایا تھا۔ آج پھر وہ مشفق استاد، مسٹر روشو سے مخاطب تھے:

> ''جب تک ہم انا کے حیلے بہانوں اس کی فریب افروزی سے پوری آگہی نہ پیدا کریں ہم اپنے اندر اس تخلیقی سرچشمے کو پھوٹنے نہیں دیں گے جو ہمارے اندر فطرت کی آواز ہے۔ یہی آگہی، تخلیقی سرمستی ہے۔ اسی آگہی کی بدولت انسان پتھروں، درختوں، پھول، کانٹوں اور پرندوں سے ہم کلام ہو سکتا ہے۔ اسی آگہی سے انا زائل ہوتی ہے۔ اور بے وقت کا سناٹا، جو تخلیق کے دریا میں تموّج اور طوفان پیدا کرتا ہے، ظہور میں آتا ہے۔ لفظوں کی اس مجبوری کی آگہی ہی خاموش آگہی پیدا کرتی ہے جس میں کسی جذبے کسی احساس کو کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ افکار اور جذبات ایک دوسرے میں اس طرح بستے ہیں کہ ان کے محبوب لفظ تخلیق کی اس بہار میں بے برگ و بار نظر آتے ہیں۔ ۶ے

استاد کے برفانی انسان نما ہیولے کے روشندان کے رستے باہر نکلتے ہی کمرے میں دوبارہ خاموشی چھا جاتی ہے۔ باہر بوندا باندی اور اندر کی خاموشی میں 'مسٹر روشو' کے عالمِ جذب کا دورانیہ ابھی ختم نہیں ہوا تھا کہ دروازے پر دستک کے

ساتھ ہی بند دروازے سے کسی نے اندر داخل ہو کر 'ورما' کے نام سے تعارف کرایا تو 'مسٹر روشو' کو یاد آیا کہ جیل میں اسی 'ورما' کو لوگ مخبر اور جاسوس سمجھ کر پیٹ رہے تھے۔ حالانکہ وہ صرف پرچی پر اپنے حالات لکھ کر چپڑاسی کے ہاتھ اپنے گھر والوں کو مطلع رکھنے کے لیے بھجوایا کرتا تھا، مگر پارٹی والے اس پر جاسوسی کا الزام لگا کر اسے جان سے مار دینے پر تُلے ہوئے تھے مگر 'مسٹر روشو' کی بروقت مدد سے، اسے تحفظ دینے کے لیے، اس کی جیل بیرک تبدیل کروادی گئی تھی۔ جیل میں اس نے 'مسٹر روشو' کو اپنی بیمار ماں، چھوٹی بہن کے بارے میں بھی بتایا تھا۔' آج دورانِ ملاقات 'مسٹر روشو' کے سوال پر مسٹر ورما نے بتایا کہ اس کے امریکہ سیٹل ہو کر میکسیکن لڑکی سے شادی کے بعد دو بچے بھی ہیں اور وہاں کاروبار بھی عروج پر ہے۔ اس ملک سے اس کا فقط دیوالی پر مٹھی بھر مٹی لینے آنے کا رشتہ باقی رہ گیا ہے کیونکہ ماں کے فوت ہونے کے بعد بہن، جو یہاں مہاجر بستیوں میں لوگوں کی آبادکاری میں مصروف رہتی ہے اور بیمار ہونے کے باوجود بھی، اس کے ساتھ امریکہ جانے کو تیار نہیں۔ 'ورما' اپنی آج کی واپسی کی فلائٹ کا بتا کر 'مسٹر روشو' کے پاؤں چھو کر دروازہ بند کرتے ہوئے یہ کہہ کر باہر نکل گیا کہ دروازہ بند ہی رکھیں کیونکہ حالات بہت خراب ہیں اور آج کل لوگ تھرِل کے لیے بھی اک دوسرے کو مار دیتے ہیں۔

'مسٹر روشو' کے دروازہ بند کرتے ہوئے واپس پلٹتے ہی نرم و نازک پرچھائیں نسوانی شکل میں کھڑکی کے راستے اندر داخل ہو جاتی ہیں۔ 'مسٹر روشو' فوراً پہچان گئے کہ یہ ان کی وہی ہونہار سٹوڈنٹ 'روزنا' ہے جو ان کے لیے ہر روز پھول لایا کرتی تھی۔ ایک دن وہ دو پھول اس لیے لائی تھی کہ وہ کل آ نہیں پائے گی۔ پھر وہ ہمیشہ کے لیے عالمِ ارواح میں پہنچنے کی جلدی میں روڈ پار کرتے ہوئے دنیا ہی پار کر گئی۔ زیرِ تعمیر گھر کا کمرہ اب یادوں کا مسکن یا پھر مرگھٹ محسوس ہونے پر 'مسٹر روشو' نے اس لڑکی کے بعد کسی غیر مرئی شخصیت کو اندر نہیں آنے دیا۔ بارش میں ٹین کی چھت پر بیٹھی بین کرتی بلی چھلانگ لگا کر اندر کود آئی۔ لوگ اب چائے خانے سے باہر جانے لگے۔ مسٹر روشو نے صبح ہوتے ہی تیز دھوپ میں کھڑکیاں کھولیں اور باہر جا کر دن بھر شہر کے گلی کوچوں میں گھومنے کے بعد رات والی گاڑی پر اس قصبہ میں واپس لوٹ آئے، جو ملوں کارخانوں اور گاڑیوں کی بھرمار کے سبب اب دھواں دھواں ہو کر ایک شہر میں بدل گیا تھا اسی لیے ہی 'مسٹر روشو' کو بھی اپنا چہرہ دھوئیں سے سیاہ محسوس ہونے لگا تھا۔ شہر میں چلتی گاڑیوں کے شور سے کانوں تک آواز نہیں پہنچ پا رہی تھی۔ اسے سکون صرف چائے خانے میں ہی ملتا۔ اس روز بھی کافی دیر تک چائے خانے میں ہی بیٹھے رہنے کے بعد اپنے کمرے کی سمت، جسے وہ 'کلی' کہا کرتے تھے، روانہ ہوئے۔

ایک دن شہر میں دو گروپوں کے مابین بیچ چوراہے میں یادگاری مجسمہ نصب کرنے پر سخت تناؤ چل رہا تھا۔ چائے خانے کے سامنے بکتر بند گاڑیاں ہنگامے سے نپٹنے کے تیار کھڑی تھیں۔ گولہ باری اور لاٹھی چارج کے ساتھ ہی گولیاں بھی چل پڑیں اور ایک شخص موقع پر ہی جان بحق جب کہ دوسرا ہسپتال جاتے ہوئے رستے میں ہی فوت ہو گیا اور تیسرے شخص کو تو لاوارث قرار دے کر جلا بھی دیا گیا۔ اس دن 'مسٹر روشو' گھر واپس نہیں پلٹے۔ ویسے بھی وہ اتوار کو اکثر غائب ہو جایا کرتے تھے۔ لوگ 'مسٹر روشو' کے بارے میں طرح طرح کی باتیں کرتے رہتے۔ کوئی کہتا جنگل میں اس کا کوئی دوست روپوشی کی

زندگی بسر کر رہا ہے، اس سے ملنے جاتے ہیں۔ کوئی کہتا پہاڑوں میں لوگوں کی آبادکاری میں مدد دینے والی لڑکی سے ملنے جاتے ہیں، جو آج کل بیمار رہنے لگی ہے۔ اور کئی لوگ کسی پیر فقیر کی قبر پہ پھول چڑھانے کا کہتے ہوئے بھی سنے گئے۔

مسٹر روشو کی بظاہر تو کوئی واضح آڈنٹٹی نہیں تھی البتہ وہ آخری بار چائے خانے پر آئے تو اپنے آپ سے باتیں کر رہے تھے کہ 'میں نہیں جانتا کہ سچ کیا ہے، ہاتھ میں بندوق لیے دوسروں کی ہتیا کرنا یا پھر ایک ہاتھ میں کتاب اور دوسرے میں دوا کی شیشی لیے دن رات ان لوگوں کی خدمت کرنا، جنھیں اندھیرے کے روگ سے نجات درکار ہے'۔ اس کے بعد 'مسٹر روشو' کا پھر کوئی پتہ ہی نہ چلا، سوائے چند خالی کارتوسوں اور ہتھ گولوں کے بیچ زمین پر پڑے ایک چرمی بیگ کے، جس میں سے ایک چالیس پینتالیس برس پرانی اردو زبان میں کتاب تھی اور ساتھ ہی فوجی بوٹوں سے مسلی ہوئی ایک تصویر بھی پڑی ملی تھی۔

افسانے کی کہانی یہاں اس وقت مزید پیچیدہ محسوس ہوتی ہے جب کہانی سننے والا کہانی کے راوی سے پوچھتا ہے کہ 'تم 'مسٹر روشو' کو کس طرح جانتے ہو'؟ تو اسے حیران کن جواب ملتا ہے کہ 'مسٹر روشو کے سامنے والی خالی کرسی پر وہی تو بیٹھا کرتا تھا'۔ کہانی سننے والا یہ کہتے ہوئے کہ 'وہ کرسی تو خالی ہوتی تھی'۔ کہانی سننے والا 'راوی' کا چہرہ بغور دیکھتے ہی حیران رہ جاتا ہے کہ یہ تو وہی مٹی میں اٹا، بوٹوں کے نشان والا، اسی تصویر سے مکمل مشابہت والا چہرہ ہے۔ کہانی سننے والا خوف و دہشت سے آنکھیں بند کرنے کے بعد جونہی دوبارہ آنکھیں کھولتا ہے تو اسے سامنے والی کرسی خالی ملتی ہے اور میز پر رکھی کافی بھی ٹھنڈی پڑ چکی ہوتی ہے۔ چائے خانہ بند ہونے کے قریب ہونے پر وہاں بتیاں گل ہونا شروع ہو جاتی ہیں۔ صرف آخری بلب ہی میز پر جل رہا ہوتا ہے جس کی روشنی میں اس شخص کے خدوخال مزید نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ یہاں کہانی میں اک نیا موڑ اس وقت آتا ہے جب کہانی سننے والا یہ دیکھ کر بھونچکا رہ جاتا ہے کہ یہ تو اس کا اپنا چہرہ ہے۔ ساتھ ہی میز کا بلب اچانک بجھ جاتا ہے۔ بلب کے بجھتے ہی وہ چہرہ بھی کہیں گم ہو جاتا ہے۔ کہانی سننے والے کو کندھے پر کسی کا ہاتھ محسوس ہوتے ہی یہ آواز بھی سنائی دیتی ہے کہ پھر چلیں مسٹر روشو؟ مگر پیچھے مڑ کر دیکھنے پر کوئی موجود ہی نہیں ہوتا۔ اتنے میں قریب ہی دھماکہ ہونے پر چائے خانہ کھنڈر بن جاتا ہے۔ کہانی سننے والا ملبے کے نیچے دب جانے کے بعد رینگتا ہوا سرک سرک کر باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ عقب کی بتیاں گل ہو جانے پر سامنے کی سڑک سیاہ ناگ کی مانند بل کھا رہی ہوتی ہے جس کا منہ اندھی سرنگ کی طرح کھلا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

دیویندر اسّر کے اس طویل افسانے کے آغاز سے ہی قاری بخوبی آگاہ ہو جاتا ہے کہ 'مسٹر روشو' کی کہانی دراصل دیویندر اسّر کی اپنی ہی داستانِ حیات ہے جس کے ثبوت میں ذیل کے نکات پیش کیے جاسکتے ہیں:

ا۔ ادبی نشست کے رات گئے دیر سے اختتام کے بعد گھر واپسی پر دستک دینے پر دروازہ کھولنے سے انکار کے ساتھ ملنے والا یہ جواب کہ 'واپس وہیں چلے جاؤ جہاں سے آئے تھے' دراصل وہی جواب ہے جو حقیقی زندگی میں دیویندر اسّر کو ان کی رفیقۂ حیات کی جانب سے ملا تھا جس کے لیے وہ گھر کا دروازہ صبح تک محض اس لیے کھلا رکھا کرتے تھے کہ اسے

دروازے پر دستک دینے کی تکلیف بھی نہ اٹھانی پڑے۔بیگم کے اس گھر کا دروازہ کھولنے سے انکار پر، جسے آباد رکھنے کے لیے انھوں نے خاصی تگ ودو کی تھی، وہ جنک پوری میں اپنے نئے زیرِتعمیر گھر میں چلے آئے۔ یہ واقعہ بھی دیویندراسّر کی اپنی زندگی کا ہی تلخ باب ہے۔

۲۔'مسٹر روشو' کا چرمی بیگ دراصل وہی چرمی بیگ ہے جو دیویندراسّر اپنے ساتھ کیمبل پور، پاکستان سے لائے تھے اور جس کا ذکر ان کے اکثر افسانوں میں ملتا ہے۔جن میں' آرکی ٹیکٹ' اور' بیتے موسم کا مکالمہ' کا نام لیا جا سکتا ہے۔اپنا یہی چرمی بیگ دیویندراسّر نے'مسٹر روشو' کے ہاتھ میں بھی تھما دیا جو ان کی اپنے چرمی بیگ سے لگاؤ کا اظہار بھی ہے۔

۳۔زیرِتعمیر گھر کے اندھیرے میں روشندان سے جو روشن ہیولا مجسم شکل میں 'مسٹر روشو' سے مخاطب ہوتا ہے وہ کوئی اور نہیں بلکہ ان کے طالبعلمی کے زمانے میں دو مکانوں کی دوری پر رہنے والے فلسفے کے پروفیسر ڈاکٹر اجمل ہیں جنھوں نے دیویندراسّر کو جدلیاتی مادیت کا درس دیا تھا اور دیویندراسّر نے دورانِ بیماری جن کی خوب خدمت کی تھی۔ان اساتذہ کا ذکر ان کے افسانے' بیتے موسم کا مکالمہ' میں بھی واضح انداز میں بیان ہوا ہے۔

۴۔دیویندراسّر بھی اپنے لڑکپن کے دور میں دوستوں کے ساتھ مل کر ریڈ آرمی کے سرگرم رکن رہے تھے اور اسی عملی تگ ودو کے نتیجے میں ہی انھیں خاموشی سے ہجرت بھی کرنی پڑی تھی اور بعد میں عملی سیاسی سرگرمیوں کی پاداش میں دو مرتبہ جیل کی ہوا بھی کھائی تھی جہاں قید کے دوران افسانے کے کردار'مسٹر ورما' کو انھوں نے ہی لوگوں کے غیض وغضب سے بچایا تھا۔

۵۔'مسٹر روشو' کے لیے کو ہر روز پھول لانے والی گمنام لڑکی کوئی اور نہیں بلکہ ان سے پرائیویٹ کالج میں پڑھنے والی شاگرد' روزنا' ہے جو انھیں روزانہ پھول لا کر دیا کرتی تھی اور ایک دن دو پھول لا کر اپنے اگلے دن نہ آنے کا کہہ کر ہمیشہ کے لیے دنیا ہی چھوڑ گئی تھی۔اسی' روزنا' کا ذکر ان کے افسانے' نئی رت کا راگ' میں بھی تفصیلاً موجود ہے۔

'مسٹر روشو' افسانے کے آغاز ہی سے قاری محسوس کرنے لگتا ہے کہ'مسٹر روشو' کے عنوان سے افسانے میں دیویندر اسّر نے اپنی ہی داستانِ حیات رقم کی ہے جس کی پیچیدہ کہانی فنطاسی، رمزیت اور غیر مرئی کرداروں پر مبنی ہونے کی وجہ سے عام قاری بآسانی ہضم نہیں کرسکتا۔اس پر طرّہ یہ کہ افسانے میں ایک ایسا موڑ بھی آتا ہے جہاں قاری ہندی کے دقیق الفاظ کے بکثرت استعمال سے چکرا کر رہ جاتا ہے۔طوالت سے اجتناب برتتے ہوئے بحث کا اختتام کرتے ہوئے صرف'مسٹر روشو' اور لڑکی کے مابین مکالمے میں استعمال ہونے والے ہندی الفاظ کی نشاندہی کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔مکالمے کے الفاظ میں'نمسکارم'،'پرشن'،'سنتے'(تشکیک)،'جیون کی گنی'،'یدھ سما پت'،'شیش'،'سبھیتاؤں کے اوشیش'،'لاشوں کا منچ'، 'تانڈو نرتیہ'،' گاندھاری'،'ونش'،'سادھارن ویادھ'،'سنتے گرست'،'رشی ششو'،'پریت آتما' وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔

'مسٹر روشو' افسانے کے اختتام پر ہوٹل میں دھماکے سے قبل کی گنجلک صورتحال میں بھی قاری پریشان ہو جاتا ہے کہ 'مسٹر روشو' کے کردار میں آخر کون چھپا ہے؟ کہانی سننے والا یا پھر کہانی سنانے والا۔'مسٹر روشو' افسانے میں بھی ان کے دیگر

افسانوں 'کالی بلی'، 'میں وینس اور دو ہاتھ' اور 'کالے گلاب کی صلیب' کی طرح مافوق الفطرت کرداروں کے درمیان 'کالی بلی' کا ورود ہوتا ہے۔ دیویندر اسرّ نے اپنے غیر مدوّن افسانوں میں بھی مابعد الطبیعیاتی کرداروں سے بھرپور استفادہ کیا ہے بلکہ 'مسٹر روشو' افسانہ ہمیں ان کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے آخری باب کی بھی یاد دلاتا ہے جس میں مافوق الفطرت روپ میں کبھی ان کی ماں تو کبھی سابقہ محبت 'شیلی' ان کے سامنے آن کھڑی ہوتی ہے۔

دیویندر اسرّ کے غیر مدوّن افسانوں 'میوزیم'، 'بیتے موسم کا مکالمہ' اور 'نئی رت کا راگ' میں آبا و اجداد سے عقیدت اور ماضی کی تلاش و جستجو کا سفر ہے۔ ان افسانوی کرداروں کے حوالے سے دیویندر اسرّ نے ماضی کے سفر میں ماضی کے کرداروں سے قاری کی ملاقاتیں کروائی ہیں۔ 'میوزیم' افسانے کے پسِ منظر میں تلاشِ ذات کی تڑپ پر مبنی مابعد الطبیعیاتی رنگ میں رنگے افسانے کا منظر نامہ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانے 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن' کے آغاز اور 'جنگل' افسانے کے اختتام سے کافی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ 'آدمی پرندہ ہے' کے عنوان سے غیر مدوّن افسانے میں انسان اور پرندے کی عادات میں مماثلت تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ پرندے کی آزادی کی فطرت اجاگر کی گئی ہے کہ کس طرح طوطا پرندہ پنجرے میں آرام سے ملنے والی چوری چھوڑ کر موقع ملتے ہی اڑ جاتا ہے۔ اسی طرح پنجرے میں بند پرندے کو آزادی دلانے کے لیے اکھٹے ہو کر شور مچانے والے پرندوں کے پسِ منظر میں انسانوں کو ترغیب دلائی گئی ہے کہ اگر پرندے اپنے ہم نفسوں کو تکلیف میں نہیں دیکھ پاتے تو پھر ایک انسان دوسرے انسان کو دکھ اور مصیبت میں مبتلا دیکھ کر لاتعلق کیونکر رہ سکتا ہے۔ جس طرح انسان بلندیوں کو چھوتے ہوئے چاند پر بھی پہنچ جائے تو وہ بطور انسان زمین سے نہ تو اپنا ناطہ توڑ سکتا ہے اور نہ ہی زمین سے دور رہ کر اپنی انسانی فطرت اور حیثیت بھول سکتا ہے اسی طرح ایک پرندہ، انسان کے ساتھ رہنے کے باوجود بھی اپنی آزادی نہیں بھولتا کیونکہ کسی دوسرے کی زندگی جینا زندگی کے ساتھ دھوکے اور وشواس گھاٹ کے مترادف ہے۔ اسی طرح 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' کی کہانیوں کا منظر نامہ بھی قاری ایک جیسا اس وقت محسوس کرتا ہے جب وہی بارود کی بو، دھوئیں سے اٹے زخمی جسم اور برباد شہر اجڑی بستیاں اور ان کے مکینوں کی تباہ حال زندگی دیکھتا ہے۔

باب دوم کے مجوزّہ موضوعات کی پیروی میں چاروں مجموعات 'گیت اور انگارے'، 'شیشوں کا مسیحا'، 'کینوس کا صحرا' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' پر مشتمل ۵۰/عدد افسانوں اور غیر مدوّن ۷/عدد افسانوں سمیت کل ۵۷/افسانوں میں منعکس مابعد الطبیعیاتی، اخلاقی، رومانی اور سیاسی و سماجی روّیوں پر ترتیب وار بحث کی جائے گی۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے چاروں مجموعات کے ترتیب وار افسانوں میں مابعد الطبیعیاتی روّیے تلاش کیے جاتے ہیں۔

۲.۶۔ افسانوں میں مختلف روّیوں کا اظہار:

۲.۶.۱۔ مابعد الطبیعیاتی روّیے:

۲.۶.۱.۱۔ 'گیت اور انگارے'۔

جیسا کہ پہلے بھی مذکور ہوا ہے کہ دیویندر اسرّ نے اپنے متعدد افسانوں میں کہی ان کہی باتیں، مابعد الطبیعیاتی، غیر

مرئی یا ذی روح کرداروں کے روپ میں یا پھر رمزیت اور غیر مبہم انداز میں قاری کے سامنے پیش کی ہیں۔اس زمرے میں اگر پہلے افسانوی مجموعے' گیت اور انگارے' کو لیا جائے تو مجموعے کے چوتھے افسانے 'ننگی تصویر' کے عنوان سے افسانہ نگار نے پہلی مرتبہ آسیبی ماحول اور غیر مرئی کردار کے پسِ منظر میں اپنا افسانہ مرتب کیا ہے جس میں یہ غیر مرئی کرداروں آپس میں اور پھر 'راوی' کے ساتھ بھی 'میں اور وہ' کے طرزِ تکلم میں گفتگو کرتے ہیں۔زیرِ بحث افسانہ بھی تقسیم کے بعد بپا ہونے خونی فسادات کے روایتی واقعات کی کہانی ہے جس میں بنگال کا ایک فاقہ زدہ کسان دروازے پر بھیک مانگنے کی بجائے 'راوی' سے اس کے گھر کے اندر آ کر مرنے سے قبل اپنی کتھا سنانے کی اجازت چاہتا ہے۔'راوی' کے منع کرنے پر کسان چیخ اٹھتا ہے کہ کھیت کھلیان سب بک جانے پر اب اس کے پاس پھوٹی کوڑی نہیں بچی ،دروازہ کھول کر اب اسے داستانِ الم سنانے اندر آنے دیا جائے۔یہ کہتے ہوئے وہ اپنا سر چوکھٹ سے ٹکرا ٹکرا کر مر جاتا ہے لیکن لاش میں سے اس کی غیر مرئی روح سائیہ بن کر اٹھ کھڑی ہوتی ہے اور ٹہلتے ہوئے بڑبڑانا شروع کر دیتی ہے کہ 'تمھیں میری کہانی سننے پڑے گی، میں کہانی سنائے بغیر مر ہی نہیں سکتا' ساتھ ہی اک اور غیر مرئی جسم سائے کے روپ میں چلاتا اور دھاڑتا ہے کہ مسلمان ہو تو پاکستان واپس چلے جاؤ اور ہندو ہو تو ہندوستان۔گولی کی آواز پر پہلا سائیہ آہنی سلاخوں میں سے گزر کر اندر داخل ہو کر گلہ کرتا ہے کہ 'تم نے مجھے غنڈوں سے بچایا کیوں نہیں؟' آسیبی سائیوں کی بحث سے بے پرواہ 'راوی' بستر پر لیٹتے ہی تکیے کے نیچے سے ننگی تصاویر کی پسندیدہ البم نکال کر جونہی عورت کی ننگی تصویر پر نگاہ ڈالتا ہے تو تصویر کی ننگی عورت بھی بول پڑتی ہے کہ اس کی برہنہ تصویر دیکھ کر حظ اور لذت اٹھانے اور سنسان راتیں آباد کرنے والوں کو علم ہونا چاہیے کہ ریشمی ملبوس اتار کر عریاں کھڑی عورت کی عریانی کا سبب یہی معاشرہ ہے جس نے سونار بنگلہ کی بیٹی کو بھی فسادزدہ روح میں تبدیل کر دیا ہے مگر پھر بھی اس کے ننگے جسم کو دیکھنے اور حظ اٹھانے کے سوا معاشرے کو اس کے ساتھ ہونے والی زیادتی اور ظلم کا ذرہ بھر بھی احساس نہیں گزرتا۔

دیویندر اسّر کے افسانے 'مکتی' میں ہجرت کے صدمات سے دوچار خاندان کی تلخیِ حیات کی بھرپور عکاسی ہوئی ہے مگر اس داستانِ الم کا 'راوی' زندہ انسان تھا اور اس کے برعکس 'ننگی تصویر' میں، پہلی مرتبہ ہجرت کے بھیانک فسادات بھوت پریت کی زبانی بیان ہوئے ہیں۔دیویندر اسّر خود کو جنسی میلانات کا علمبردار ہونے کے الزام سے بچانے کے لیے اکثر 'ننگی تصویر' جیسی علامتی تکنیک کا سہارا اس لیے بھی لیتے ہیں کہ اس قسم کا جنسی مواد سپردِ قلم کرنے کے لیے تخلیق کار کے پاس اشارے، کنائے، علامات و رمزیت یا پھر غیر مرئی کرداروں کے طرزِ تکلم کا سہارا لینا زیادہ مناسب رہتا ہے۔

۲.۶.۱.۲۔ 'شیشوں کا مسیحا'۔

دیویندر اسّر کے دوسرے مجموعے 'شیشیوں کا مسیحا' کے اکثر افسانے چونکہ سادہ بیانیے اور اکہری کہانی کا پسِ منظر بیان کرتے ہیں اس لیے ان میں سے کسی افسانے میں بھی 'مابعد الطبیعیاتی' روّیہ عکس انداز نہیں ہوا۔

۲.۶.۱.۳۔ 'کینوس کا صحرا'۔

مابعد الطبیعیاتی رنگ لیے 'کالے گلاب کی صلیب' میں غیر مرئی ارواح اور بھوت پریت کی داستان کے پسِ منظر

میں افسانے کا آغاز 'راوی' کی 'سلویا' کے کمرے میں باہمی ملاقات سے ہوتا ہے۔ 'راوی' کی کراسنگ پر دوبارہ ملاقات ہونے پر 'سلویا' مایوسی اور اداسی کے عالم میں کچھ دیر ساتھ گھومتے ہوئے جسمانی تعلق اور جسم وروح کے مابین رشتوں پر فلسفیانہ گفتگو شروع کر دیتی ہے کیونکہ اس کے خوابوں اور حقیقت کی دنیا کے مابین وسیع خلیج حائل ہونے کے سبب اسے اب زندگی بے معنی اور بے منزل سی محسوس ہوتی ہے۔ پھر 'سلویا' کی خودکشی اور 'موہن لاتر یک' کی گرفتاری کے بعد 'راوی' کے کمرے میں اکیلا رہ جانے پر کمرے کی اشیاء، مثلاً موہن کی بنائی ہوئی تصویریں، مجسمے، سلویا کی بکھری اشیاء حتیٰ کہ گوتم بدھ کا مجسمہ تک متحرک اور گفتگو کرتے محسوس ہوتے ہیں تو راوی خوفزدہ ہوکر باہر نکل جاتا ہے۔ 'موہن لاتر یک' بطور مجرم کٹہرے میں کھڑا، سلویا کے قتل کے جرم میں اپنے لیے سزائے موت کی التجا کرتا ہے۔ جس کے بعد افسانے میں مابعدالطبیعیاتی رنگ اس وقت بکھرنے لگتا ہے جب 'راوی' سلویا کی قبر کے قریب، گلے میں چاندی کی صلیب لٹکائے، سادھو کے روپ میں بیٹھا 'موہن لاتر یک' کو پہچانتے ہوئے اس کی موت کے بارے میں سوال اٹھاتا ہے۔ 'موہن لاتر یک' قبر سے پھول اٹھا کر راوی کو پیش کرتے ہوئے سلویا کی موت کے بارے میں تفصیل بیان کرتا ہے کہ کس طرح سلویا کے ہاتھ میں روح کی ڈبیا پکڑی تھی اور آئینہ دیکھتے ہوئے اس کا عکس گم ہوگیا تھا اور چھت کا ملبہ گرنے پر وہ بھی اس کے نیچے دب کر مر گیا تھا۔ وہاں سے اٹھ کر موہن لاتر یک 'راوی' کو اپنے ساتھ اجڑے مکان میں موجود بھوتوں کے مسکن لے جاتا ہے جہاں کونے میں دو چار آدمی نشے میں چور، آگ تاپتے بیٹھے ہوتے ہیں۔ موہن لاتر یک کے ہنسنے پر سب حرکت میں آ کر زور زور سے گانے لگتے ہیں تو 'راوی' خوفزدہ ہونے پر الٹے پاؤں بھاگ نکلتا ہے اور موہن لاتر یک کے قہقہے اس کا تعاقب کرتے رہتے ہیں۔

دیویندر اسّر نے 'بجلی کا کھمبا' میں بھی کھمبے اور اس کے بلب کی زبانی، تمثیل نگاری اور تجریدیت کے سہارے، کئی کرداروں کو متعارف کرانے کے علاوہ ان کے حالاتِ زندگی بیان کرتے ہوئے، کہانی کے راوی کی ڈھارس بندھائی کہ نہ صرف راوی کی زندگی ہی تلخ تجربات سے گزر رہی ہے بلکہ زندگی میں ہر کوئی ان تلخ تجربات کا سامنا کرتا ہے۔

دیویندر اسّر کے دیگر افسانوں 'ننگی تصویر'، 'کالے گلاب کی صلیب' اور 'بجلی کا کھمبا'، 'کالی بلی'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ' اور 'مسٹر روشو' وغیرہ کی طرح 'میں وینس اور دو ہاتھ' کے عنوان سے افسانہ بھی ماورائے حقیقت ورمزیت پر مبنی اسلوب میں علامتی رنگ میں پیش کیا گیا ہے جس کا موضوع انسانی کشمکش حیات پر مبنی ہے جس میں 'راوی' غیر حقیقی اور غیر مرئی ماحول کے تجربات سے گزرتے ہوئے خود کو مردہ حالت میں اس وقت محسوس کرتا ہے جب اس کے سامنے نادیدہ اور غیر مرئی طاقت کے دو ہاتھ کبھی کارنس پہ رکھی مورتی کو تھامتے ہوئے گرنے سے بچاتے ہیں یا پھر یہی ہاتھ مورتی کو چومنے لگتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے افسانے میں انسان کی عمر بھر اپنے معینہ اہداف کے حصول میں صحت تک کی فکر کیے بغیر کی جانے والی مسلسل تگ ودو کی فطرت نمایاں کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ انسان دنیاوی لالچ میں اپنا آپ بھی بھلا دیتا ہے مگر آخر میں جا کر یہ عقدہ کھلتا ہے کہ یہ تو فقط دھوکا اور سراب تھا۔ عمر بھر کی ضرورتوں کی صلیب کا بوجھ اٹھائے چلتے رہنے سے انسان کچھ حاصل نہیں کر پاتا ماسوائے کندھوں پر نقش رہ جانے والے صلیب کے نشانات کے، جس سے درحقیقت اس کی شکستِ

آرزو کی نشان دہی ہوتی ہے۔

'کالی بلی' کے عنوان سے افسانہ بھی مابعدالطبیعیاتی تکنیک کے پسِ منظر میں ماورائے حقیقت اور غیر مرئی کردار 'وہ آدمی' کے پسِ منظر میں مرتب ہوا ہے جس میں 'کالی بلی' خوف و دہشت کی علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ 'راوی' بھی کالی بلی، حاضر متکلم اندازِ تخاطب میں، بطور خوف و دہشت علامت اس لیے قبول کر لیتا ہے کہ 'وہ آدمی' بھی کالی بلی دیکھتے ہی اپنی دوائیوں کی تھیلی پھینک کر بریک بریک پلیز! چلانے لگتا ہے۔ 'کالی بلی' افسانے کے علاوہ بھی دیویندر اسّر کے متعدد افسانوں میں قاری کو 'کالی بلی' کہیں نہ کہیں متحرک دکھائی دیتی ہے۔

مجموعے کے افسانے 'مردہ گھر' کی تجریدیت و مابعدالطبیعیاتی انداز میں علامتی تکنیک کے رنگ میں رنگی کہانی میں مبہم علامات و استعارات کا استعمال ہوا ہے جس سے قاری پر دورانِ مطالعہ، ماورائے حقیقت دیومالائی قصے کا گمان ہونے سے کہانی کی معنویت دو چند ہو جاتی ہے۔ افسانے کا 'راوی' خود کو بطور لاش مردہ خانے میں تین چار لاشوں کے درمیان موجود پا کر وہاں کے ملازمین کی آپس میں بحث سے یقین کر لیتا ہے کہ وہ ایک لاوارث لاش ہے جو اپنی موت کا سبب جاننے کے لیے بے تاب ہے۔ 'مردہ گھر' بے حس انسانوں کی کہانی ہے جس میں دنیاوی فائدے کے لیے مکر و فریب اور لالچ کے گھپ اندھیروں میں گم ہو جاتے ہیں کیونکہ زندگی میں نیکی اور فلاح کے امور سرانجام دینے والے کبھی یوں اندھیروں میں ٹامک ٹوئیاں نہیں مارا کرتے۔ دیویندر اسّر نے زندگی بطور دھوکہ پیش کرتے ہوئے بتایا ہے کہ انسان جس طرح دوسروں کو کمزور، بیمار، بوڑھا اور پھر مرتا ہوا دیکھ رہا ہوتا ہے وہی سب کچھ اس کے اپنے ساتھ بھی بیت رہا ہوتا ہے مگر وہ یقین کرنے کو تیار ہی نہیں ہوتا۔ انسان دوسروں کے ساتھ بیتنے والی داستان کا چشمِ دید گواہ ہونے کے باوجود اپنی ذات سے متعلق گواہی دینے کو تیار نہیں ہوتا حالانکہ یہ سارے واقعات بے سبب رونما نہیں ہوتے بلکہ یہ تو موت کی پیشگی اطلاع ہوا کرتے ہیں۔

مجموعے کے افسانے 'مفرور'، میں، 'میں وینس اور دو ہاتھ' اور 'کالی بلی'، کا پسِ منظر تقریباً دوہراتے ہوئے، کہانی ترتیب دی گئی ہے۔ 'مفرور' کے عنوان سے 'راوی' کو اپنا ہر وقت تعاقب ہونے پر از حد مشکلات کا سامنا رہتا ہے۔ 'راوی' کی اپنی غیر مرئی روح بطور ہمزاد، کبھی نظروں سے اوجھل تو کبھی ظاہر ہونے پر آپس میں ملنے اور بچھڑنے کے بارے میں بحث کے دوران 'راوی' پیچھا چھوڑنے کی استدعا پر غیر مرئی سائیہ تیز نوکدار چیز نکال کر چبھونے لگتا ہے۔ راوی طیش میں آ کر چلاتا ہے مگر غیر مرئی سائیہ، تمام اقدار کا بھرم کھول کر رکھ دینے میں پر عزم ہو کر پوری رامائن دھراتے ہوئے طیش میں جیب سے وہی دودھاری شے نکال کر راوی سے عجیب عجیب سے سوال کرتے ہوئے یاد دلاتا ہے کہ یہ دودھاری نوکدار شے اسے راوی ہی نے اس وقت دی تھی جب سڑکوں پر فساد برپا تھا۔ 'مردہ گھر' کی طرح 'کینوس کا صحرا' کی ترتیب میں بھی علامتی رنگ ہی دکھائی دیتا ہے۔ افسانے میں انسانی فنا، بقا اور شناخت کی کہانی بیان ہوئی ہے۔ افسانہ نگار نے افسانے کے پسِ منظر میں یہ درس دیا ہے کہ انسان، دنیا کے کینوس پر گھٹن اور حبس کے ماحول میں جب بھی تصویر کشی کی سعی کرتا ہے تو اسے سوائے تباہی بربادی اور موت کے کچھ اور حاصل ہی نہیں ہوتا۔ انسان اپنے مقصد میں بار بار ناکامی کا منہ دیکھنے کے بعد اپنی منزل کا تعین

نئے سرے سے کرتا ہے۔ بار بار ناکامی کا منہ دیکھنے سے چھٹکارا پانے کا واحد حل انسان کی درست اور موزوں منزل کے تعین کے بعد حصولِ منزل میں کامیابی کے لیے سچی لگن سے تگ ودو ہی میں مضمر ہے۔

'ایک پری کتھا' میں دیویندر اسّر نے عالم فاضل باپ کی بیٹی کو اس کے دولت کے نشے میں چور خاوند سے نجات دلانے کے لیے، باپ کا شاگرد، استاد کی بیٹی سے رمزیت ومبہم اشارات اور ماورائے حقیقت پری کی داستان بیان کرتا ہے جو دراصل 'میرا' کے لیے راہِ فرار اختیار کرنے کی اک منصوبہ بندی ہے جس پر عمل پیرا ہو کر 'میرا' کو اس تحقیر آمیز ماحول سے نجات مل جاتی ہے۔ 'میرا' اک صابر وشاکر عورت کی طرح ان تلخ ایّام میں بھی زندگی کے دن جیسے تیسے گزارتی ہے۔ مگر جب 'میرا' کے باپ کا ہونہار اور قدردان شاگرد 'میرا' کے خاوند کے آئینی مسائل کے حل کے سلسلے میں اس کے گھر آتا ہے تو وہ استاد کی بیٹی کے سامنے اس کے خاوند کے منہ سے اس کے سسر یعنی اپنے استاد کی تذلیل برداشت نہیں کر پاتا۔ اگلی صبح باتوں باتوں میں وہ رمزیت اور علامتی کہانی کے پسِ منظر میں 'میرا' کے دل میں امید کی کرن پیدا کرتے ہوئے اسے راہِ فرار کی ترغیب دلاتا ہے۔ جس کے بعد وہ اپنے خاوند کی دولت اور ثروت کو ٹھوکر مار کر اپنے باپ کی قیمتی نشانیاں سمیٹے گھر سے نکلنے میں کامیاب ہو جاتی ہے اور جاتے ہوئے ملازموں کو پیغام بھی دے جاتی ہے کہ کوئی پوچھے تو بتا دینا کہ 'میرا' اپنے شہزادے سے ملنے چلی گئی ہے۔ افسانے کے ذریعے افسانہ نگار نے ایک کمزور، صابر وشاکر اور بظاہر ڈرپوک ہونے کے باوجود عورت کو بدترین حالات میں بھی اچھے دنوں کی آس، امید اور صبر کا دامن تھامے رکھنے کا درس دیا ہے۔ افسانے کی کردار 'میرا' کی جیسے ہی آس وامید کا پیامبر درست سمت میں راہنمائی کرتا ہے تو وہ ہدایات پر عمل پیرا ہو کر آزاد پنچھی کی صورت پُھر سے اُڑ جاتی ہے۔

۲.۶.۱.۴۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے'۔

'آرکی ٹیکٹ' افسانہ نیم علامتی تکنیک، مافوق الفطرت یعنی ماورائے حقیقت یا غیر مرئی روح کے حامل کردار کی بنیاد پر مرتب ہوا ہے جس میں 'بریف کیس' کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہ افسانہ دیویندر اسّر کے مابعد الطبیعیاتی کردار کے حامل افسانوں کی فہرست میں اضافہ ہے جس میں ادھیڑ عمر شخص ہمسائیہ بلند عمارت سے کود کر خود کشی کرنے کے بعد ماورائے حقیقت کردار میں راوی کو متعدد مقامات پر نظر آتا ہے مگر چھوتے ہی غائب ہو جاتا ہے۔ ایک مرتبہ وہی مرحوم ہمسائیہ سمندر کنارے 'راوی' کو پیچھا کرتے دیکھ کر مسکراتے ہوئے بریف کیس سمندر کنارے ہی چھوڑ کر خود سمندر میں اتر جاتا ہے۔ مرحوم کا بریف کیس کھولنے پر پھر بھی وہ خالی ملتا ہے اور دیکھتے دیکھتے راوی کے سامنے سے سارا منظر ہی غائب ہو جاتا ہے۔ مرحوم کے بار بار غائب ہو جانے کے باوجود بھی 'آرکی ٹیکٹ' پر امید ہوتا ہے کہ ایک نہ ایک دن مرحوم ہمسائے سے ملاقات ہونے پر وہ اس کی خود کشی سے متعلق اصل حقائق سے آگاہی ضرور حاصل کرلے گا۔

'جنگل' افسانے کی کہانی کا منظر نامہ بھی مابعد الطبیعیاتی کرداروں پر مبنی رمزیت وفنٹاسی کا لبادہ اوڑھے ہوئے ہے جس کی تہہ در تہہ کہانی میں، نیم علامتی استعاروں کی تیکنک اور مبہم انداز میں، انسانی روپ میں غیر مرئی ارواح، آبادی کے

آخری سرے پر گھنے جنگل کی حدود سے ذرا پہلے موجود سرائے میں، رات بسر کرنے والوں سے باہمی گفت وشنید میں مصروف ہوتی ہیں۔ کہانی میں جدید ترقی یافتہ دور کے بالمقابل جنگل کے منظر نامے میں انسان اور غیر مرئی، مافوق الفطرت ارواح آپس کے مباحثے میں، فقیر علی کے بیان کردہ واقعات کی تفصیل کی تائید 'مادام مردول' اس انداز سے کر رہی ہوتی ہے جیسے وہ بذاتِ خود ان واقعات کی چشمِ دید گواہ ہے۔ ہزاروں سال قبل کے وقوع پذیر واقعات کی مادام مردول کی جانب سے کی گئی تصدیق، قاری کو دونوں کے غیر مرئی اور مافوق الفطرت کردار ہونے کا یقین دلاتی ہے۔ 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن' اور زیرِ نظر افسانے 'جنگل' کی کہانی کے منظر نامے میں بھی باہمی مماثلت پائی جاتی ہے جس میں فطرتی حسن، جنگلوں، رختوں کے بارے میں تفصیل بیان ہوئی ہے۔ دیویندر اسّر نے 'جنگل' افسانے کے کردار فقیر علی کی زبانی، خلافِ فطرت افعال میں ملوث انسانوں کے بارے میں تفصیلاً بتایا گیا ہے کہ انسان جس جنگل میں پیدا ہوا تھا، اسی جنگل کے باسی (انسان) نے اپنے ہاتھوں سے ہی اپنی جائے پیدائش تباہ و برباد کر کے رکھ دی ہے۔ جنگل اور درختوں کی یہ تباہی اور موت دراصل اس خوبصورت فطرتی ماحول میں جنم لینے والے انسان کی اپنی موت کے مترادف ہے۔ آج کے دور کا انسان، انسانوں کے جنگل میں ہی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے اور انسانوں کا یہ جنگل ایک دن انسان کو از خود موت کے منہ میں دھکیل دے گا۔ دیویندر اسّر کے مابعد الطبیعیاتی رنگ میں رنگے افسانے میں 'فقیر علی' کی زبانی داستان قاری کو اپنے سحر میں جکڑے رکھتی ہے جس میں مادام مردول کا ماورائے حقیقت داستان میں مکمل دلچسپی اور انہاک، قاری کو بھی سحر انگیز محفل کے ماحول سے باہر نکلنے نہیں دیتا۔

مجموعے میں شامل افسانے 'پرچھائیوں کا تعاقب' میں بھی ماورائے حقیقت اور مبہم اندازِ فکر پر مبنی تہہ در تہہ کہانی میں بظاہر تو دوسروں کی تلاش کا سلسلہ ہے مگر در حقیقت انسان اس تلاش کے پسِ پردہ اپنی ذات کی تلاش و جستجو میں مصروفِ عمل ہے۔ تلاش کے اس سفر میں کہانی کا 'راوی' اپنے دوست کی تلاش کے دوران جس مصورّ سے سرِ راہ ملتا ہے وہ مصوّ راس گتھی کو سلجھاتے ہوئے گرہ کشائی کرتا ہے کہ انسان عرصہ دراز سے دوسروں کی تلاش کے پردے میں دراصل اپنی ہی ذات میں گم اپنے بچپن، لڑکپن اور جوانی کی تلاش میں مگن ہے۔ تلاش کے اس سفر میں جب اس کی اپنی ہی ذات سے ملاقات ہوتی ہے تو اس وقت تک پلوں کے نیچے سے بہت سا پانی گزر چکا ہوتا ہے۔ اس کے اعضا اور اس کی نگاہیں اس قدر مضمحل ہو چکی ہوتی ہیں کہ خود سے ملاقات ہونے پر بھی اسے اپنا آپ دکھائی ہی نہیں دیتا مگر پھر بھی انسان کی اپنی ذات کی تلاش کے سلسلے کا کرب عمر بھر اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا۔ دیویندر اسّر کے 'پرچھائیوں کا تعاقب' کے عنوان سے اس افسانے میں بھی متذکرہ رنگ نمایاں دکھائی دیتا ہے جس میں کبھی تو دور دراز بستی کے باسیوں کی خدمت کرنے والی عورت غائب ہو جاتی ہے تو کبھی تصاویر کی مدد سے گمشدہ شدہ لوگوں کو تلاش کرنے والا ادھیڑ عمر شخص یوں غائب ہو جاتا ہے جیسے وہ کوئی مافوق الفطرت ہستیاں ہوں۔

'جیسلمیر' کے عنوان سے تجریدیت، رمزیت اور مبہم اندازِ تحریر میں سنجیدہ بیانیہ پر مشتمل دیویندر اسّر کا یہ افسانہ،

راوی اور ایک لڑکی کے ساتھ پیش آنے والے واقعات پر رواں تبصرہ ہے جس کے آخر میں جا کر قاری پر بھید کھلتا ہے کہ ان دونوں کرداروں کو درپیش واقعات کا منظر نامہ بظاہر آپس کی عین ضد سہی، مگر دونوں کا انجام یکساں ہی ہوتا ہے۔ زیرِ نظر افسانہ دیویندر اسّر کے علامتی افسانوں میں ایک عمدہ اضافہ ہے جس میں راوی کی زبانی انسان کی داخلی کشمکش کا کھل کر اظہار کیا گیا ہے۔ انسان کی اس داخلی کشمکش میں جنسی نا آسودگی واضح اور نمایاں نظر آتی ہے۔ دیویندر اسّر کے اس افسانے کے مطالعے کے بعد قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دونوں مسافروں کی جنس جدا جدا سہی، یعنی ایک مرد ہے اور ایک عورت اور دونوں کے سفر کے پسِ منظر میں بظاہر اختلاف کے باوجود عورت اپنے ہوٹل کے بیڈ پر سردی کے احساس کے ساتھ اور مرد گرمی کی شدت میں صحرا کی تپتی ریت پر سفر جاری رکھے ہوئے ہے مگر آخر میں دونوں کے ہاتھ ریت کے ذرات کے سوا کچھ نہیں آتا۔ دونوں کا انجام ایک جیسا ہوتا ہے، دونوں کی موت واقع ہونے پر پتہ چلتا ہے کہ وہ دونوں ایک ہی ٹرین اور ایک ہی منزل کے مسافر تھے جن کے پاس دلّی سے 'اُودے پور' کا ٹکٹ تھا افسانے کی کہانی کا اختتام بھی کچھ زیادہ واضح نہیں۔ دیویندر اسّر نے اس افسانے کا اختتامیہ قاری کی صوابدید پر چھوڑ دیا ہے کہ وہ اپنی فہم و فراست کے بل بوتے پر حسبِ منشا کوئی بھی نتیجہ اخذ کر لے۔

۲.٦.١.۵۔ غیر مدوّن افسانے: اور مابعدالطبیعیاتی روّیے۔

'میوزیم' کے عنوان سے یادِ ماضی کے پسِ منظر میں تلاشِ ذات کی تڑپ پر مبنی مابعدالطبیعیاتی رنگ میں رنگے اس افسانے کا منظر نامہ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانے 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن' کے آغاز اور 'جنگل' افسانے کے اختتام سے کافی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ افسانے کا مرکزی خیال وہ مورتی ہے جسے دیکھنے کے بعد راوی کا دوست ماضی کی یاد میں کھو جاتا ہے کہ یہ مورتی اس نے کہیں پہلے سے دیکھ رکھی ہے پھر امریکہ جانے کی بجائے اسی مورتی کی تلاش میں وہ جنگلوں میں نکل جاتا ہے۔ راوی کے نام خط سے اس سفر کی تفصیل سے اس کے سابقہ فاریسٹ آفیسر باپ کے ہم شکل مافوق الفطرت پورٹر کی 'بلاس پور' جانے والی بس تک راہنمائی اور جنگل پار پہاڑ کے گفا میں لاکھوں سال پہلے آدم پرش کے ہاتھوں بنائی گئی تصاویر کی موجودگی سے متعلق دونوں حوالے، مابعدالطبیعیاتی پسِ منظر اجاگر کرتے ہیں۔

'بیتے موسم کا مکالمہ' یادِ ماضی کا قرینہ ہے جس میں دیویندر اسّر بطور 'ونے موہن' نہ صرف اپنے اساتذہ کی خوبیاں بیان کرتے نظر آئے بلکہ خود بطور استاد بھی، اپنے ہونہار شاگردوں کی عادات یاد کرتے ہیں۔ یہ افسانہ 'مسٹر روشو' سے کافی حد تک مماثلت رکھتا ہے، جس میں دیویندر اسّر نے اپنی زندگی کی کہانی بیان کی ہے۔ افسانے میں کالج کے ابتدائی زمانے کے تذکرے کے بعد رومانس کا ذکر بھی چھڑ جاتا ہے۔ یہاں 'ونے موہن' اپنی اسٹوڈنٹ 'روزنا' سے باجا بجا کر سنانے کا کیا ہوا وعدہ اس کی خودکشی کر لینے پر ادھورا رہ جانے پر افسردہ ہو کر جیب سے باجا نکال کر بجانے لگتا ہے اور پھر اچانک اپنا باجا وہیں میز پر چھوڑتے ہوئے اٹھ کر چلا جاتا ہے۔ افسانے کے دوسرے حصے 'نئی رت کا راگ' میں کہانی مابعدالطبیعیاتی رخ اس وقت اختیار کرتی ہے جب راوی 'بلادرائے' اپنی بیوی مونا کو ایک دن وہی باجا نکال کر بجانے کو دیتا ہے۔ باجا بجتے ہی وہ اپنی

بیوی 'مونا'، بیٹی 'منو' اور چوکیدار اور اس کی بیٹی 'مینا' سمیت خلا میں محوِ پرواز نظر آتے ہیں اور سامنے 'ونے موہن' بھی اسے اپنی الگ سی دنیا میں چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ راوی جیسے ہی 'ونے موہن' کی دنیا کی سرحد میں داخل ہونے کی کوشش کرتا ہے تو اس کے سامنے نظر آنے والا ماضی کا سارا منظر، یکسر غائب ہو جاتا ہے اور یوں وہ حال اور ماضی کے درمیان موجود خلا، عبور کرنے میں ناکام لوٹتا ہے۔ 'نئی رت کا راگ' افسانے کا اختتامیہ دیویندر اسّر کے ان افسانوں کی یاد دلاتا ہے جن میں غیر مرئی ارواح اور مابعد الطبیعیاتی کردار چلتے پھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ 'نئی رت کا راگ'، میں وجے موہن کا باجا (ماؤتھ آرگن) بھی کچھ ایسے ہی اثرات کا حامل ہے جس کے بجتے ہی پوری محفل غیر مرئی ماحول میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ راوی، جب 'وجے موہن' کی دنیا کی سرحدیں عبور کرنے کی جسارت کرتا ہے تو اس کی آنکھوں کے سامنے سے سارا منظر ہی غائب ہو جاتا ہے۔

'صدائے شام کا زخمی پرندہ' کے عنوان سے غیر مدوّن افسانے میں بظاہر تو کوئی مابعد الطبیعیاتی رنگ دکھائی نہیں دیتا البتہ بوڑھا شخص، اندھے ادیب کی کتاب کی کہانی سے دنیا کے ہمہ وقت بدلتے حالات اور ترقی و تنزل کے واقعات کبھی رمزیت اور کبھی ماورائے حقیقت داستان کی صورت دنیا کی تباہی میں بچ جانے والے اکیلے لڑکے اور لڑکی کے پھر سے ملنے اور زندگی کی رنگینیوں کے پھلنے پھولنے کے مناظر پیش کرتا ہے۔ اسی طرح کہانی سننے والی عورت تباہی و بربادی کی داستان سنتے سنتے اس تباہی کا خود بھی کردار بن جاتی ہے۔ لیکن اس کی موت کا منظر بھی عام اندازِ سے ہٹ کر پیش ہوا ہے۔

'مسٹر روشو' کے عنوان سے مکمل افسانہ ہی مابعد الطبیعیاتی اندازِ فکر پر مرتب ہوا ہے جس میں دیویندر اسّر نے 'مسٹر روشو' کی داستان کے پسِ منظر میں ذاتی کہانی بیان کی ہے۔ افسانے کا آغاز مسٹر روشو کے رات گھر دیر سے لوٹنے پر بیگم کی جانب سے گھر کا دروازہ کھولنے سے انکار سے ہوتا ہے اور وہ اپنے زیرِ تعمیر گھر میں چلے جاتے ہیں۔ 'مسٹر روشو' کا یوں دربدر ہونا کوئی نئی بات نہیں تھی مگر بیگم کا دروازہ کھولنے سے انکار اس کا دل توڑ دیتا ہے۔

افسانے میں یہاں سے مابعد الطبیعیاتی منظر نامہ سامنے آتا ہے پہلے 'مسٹر روشو' کے مہربان مشفق فلسفے کے استاد پروفیسر 'ڈاکٹر غلام جیلانی برق' جنھوں نے 'مسٹر روشو' کو کالج کے زمانۂ طالبعلمی میں حیات، ممات اور اسّر ارِ کائنات سے متعلق مکمل طور پر روشناس کرایا تھا، پھر ان کے ساتھ جیل میں قید 'مسٹر ورما' جن کی 'مسٹر روشو' نے بروقت مدد کرتے ہوئے اسے تحفظ دینے کے لیے جیل کی بیرک تبدیل کروادی تھی۔ اسی طرح ان کی ہونہار سٹوڈنٹ 'روزنا' جو ان کے لیے ہر روز پھول لایا کرتی تھی ایک دن دو پھول لا کر اگلے دن نہ آنے کا کہہ کر پھر کبھی اس لیے واپس نہ آئی کہ اسے عالمِ ارواح پہنچنے کی جلدی تھی اور روڈ پار کرتے دنیا ہی پار کر گئی۔ پھر وہی کالی بلی جو ان کے اکثر افسانوں میں کود آیا کرتی ہے اس افسانے میں بھی رونما ہوتی ہے۔ مسٹر روشو کا مافوق الفطرت کردار بھی قاری کو پریشان رکھتا ہے کہ 'مسٹر روشو' آخر تھا کون؟ کیونکہ اس کی بظاہر کوئی واضح آئڈنٹٹی نہیں تھی۔ افسانے کا قاری بھی مسٹر روشو کے بارے میں آخر تک پریشان رہتا ہے کہ مسٹر روشو کہانی کے راوی کے روپ میں پنہاں ہے یا بطور سامع یا پھر ان دونوں کے علاوہ کوئی تیسرا ہے۔

الغرض دیویندر اسّر ان غیر مدوّن افسانوں میں بھی غیر مرئی کرداروں سے بھرپور استفادہ کرتے ہوئے کبھی خود اسی

روپ میں سامنے آئے ہیں تو کبھی اپنے استاد کی شکل میں اور کبھی جیل کے ساتھی کی حیثیت سے یا پھر کبھی ان کی سابقہ اسٹوڈنٹ کی صورت۔اسی طرح 'مسٹر روشو' کی سابقہ محبتیں بھی مجسم صورت اپنا کر جلوہ گر ہوتی رہی ہیں۔دیویندر اسّر کے مابعدالطبیعیاتی کرداروں کے حامل افسانوں کی فہرست میں مجموعات کے افسانوں 'ننگی تصویر'، 'کالے گلاب کی صلیب'، 'میں وینس اور دو ہاتھ'، 'کالی بلی'، 'مردہ گھر'، 'آر کی ٹیکٹ'، 'مفرور'، 'جنگل' پر چھائیوں کے تعاقب میں'، 'جیسلمیر' اور غیر مدوّن افسانوں 'میوزیم'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' وغیرہ شامل ہیں۔

۲.۶.۲۔اخلاقی روّیوں کا اظہار:

۲.۶.۲.۱۔گیت اور انگارے۔

دیویندر اسّر کے اخلاقی روّیوں کے عکاس افسانوں میں سب سے پہلے افسانوی مجموعے 'گیت اور انگارے' کے افسانوں پر غور کیا جائے تو 'زندگی، خلا اور موت' افسانے میں اخلاقی روّیے کا واضح اظہار یوں ملتا ہے کہ 'راوی' ویٹنگ ہال میں سردی سے ٹھٹھرتی اجنبی عورت کے آنکھ لگ جانے پر اپنا گرم اوورکوٹ اتار کر خود شدید سردی کی اذیت برداشت کرتے ہوئے اسے سردی سے بچانے کی سعی میں اپنا اوورکوٹ اس پر ڈال دیتا ہے۔افسانے کی ہیروئن نیلم بیگم، شادی سے پہلے اور بعد میں بھی خاندان کی کفالت کا بیڑا اپنے کاندھوں پر اٹھاتی ہے۔شادی سے پہلے وہ بیٹی کے روپ میں بطور ویٹر یس اپنے ماں باپ کی کفالت اور شادی کے بعد بطور بیوی خاوند کی خدمت اور بچے کی پرورش میں مگن رہتی ہے۔پھر جب ذمہ داریاں نبھانے کی کوئی اور راہ نہیں ملتی تو گھر بیٹھی یہی عورت، ناچار طوائف بن کر معاشرے کے سامنے جا کھڑی ہوتی ہے۔'نیلم بیگم' اور راوی دونوں کے کردار اخلاقی روّیوں کا مظہر ہیں۔اسی طرح 'مکتی' افسانے کی کردار 'لیلا ونتی' کے روپ میں ماں بیٹی کے اٹوٹ رشتے کی عکاسی کی گئی ہے جو اپنی بیٹی کے اغوا ہونے کے بعد عمر بھر مغوی بیٹی کی محبت میں ہی کھوئی رہتی ہے جسے ہر جواں لڑکی کے روپ میں اپنی کھوئی بیٹی ہی دکھائی دیتی ہے۔مغوی بیٹی کی تلاش اور جیل میں قید خاوند کی رہائی کے لیے 'لیلا ونتی' کا کردار اخلاقی اقدار کے زیور سے مزیّن ہے۔

مجموعے کے افسانے 'چاندنی رات کا درد' میں دیویندر اسّر نے خود غرض معاشرے کے منفی روّیوں کے برعکس ایک کلاکار اور اس کی لے پالک بیٹی کی کہانی بیان کی ہے، جسے وہ کوڑے کے ڈھیر سے اٹھا کر پال پوس کر جوان کرتے ہوئے اسے ساز و آواز کی بہترین تربیت دیتا ہے جو ایک فنکار کی فن سے محبت کا بین ثبوت اور لے پالک بیٹی سے سچی محبت کا اظہار بھی ہے۔افسانے میں بیمار باپ کی لے پالک بیٹی کی دن رات باپ کی چارپائی کے سرہانے بیٹھ کر خدمت کرنا اپنے منہ بولے باپ سے گہری محبت کا ثبوت ہے۔دیویندر اسّر نے افسانے میں سچی اور پرخلوص محبت کے فقدان اور معاشرے کی بے مروّتی پر بھرپور طنز کرتے ہوئے باپ بیٹی کے محبت بھرے پرخلوص رشتے کا پہلو اجاگر کیا ہے کہ ایک منہ بولی بیٹی بھی کس طرح باپ کی بیماری کے دوران اس کے آخری سانس تک تابعدار اور خدمت گزار رہتی ہے۔

'حسن اور آئینے' افسانے کا کردار 'راجن'، غریبوں کا ہمدرد ہے اس لیے وہ گاہے بگاہے کچی بستیوں کی جانب نکل

جایا کرتا ہے جہاں کے مکین اسے بڑی نہایت قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے، جس کا اندازہ 'راوی' کو بذاتِ خود اس کے ہمراہ کچی بستی جانے پر ہو جاتا ہے۔ غریبوں کا ہمدرد 'راجن' حساس اور انا پرست بھی ہے، جو دورانِ سفر سپاہی کی جانب سے حقارت سے پھینکی گئی ماچس کی ڈبیا، اپنا سگریٹ سلگانے کے لیے استعمال کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ مگر جب یہی سپاہی اسے عزت سے ماچس اور سگریٹ پیش کرتا ہے تو وہ بخوشی قبول بھی کر لیتا ہے جس سے اس کی حساس فطرت کے ساتھ ساتھ اس کی اعلیٰ ظرفی اور اخلاقی اقدار کی پیروی کی بھی عکاسی ہوتی ہے۔ الغرض 'راجن' کے کردار کے پسِ منظر میں معاشرے میں مروّجہ اخلاقی روّیوں کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔

دیویندر اسّر کا پہلا افسانوی مجموعہ اور پھر اس مجموعے کا آخری افسانہ، دونوں ایک ہی عنوان 'گیت اور انگارے' سے موسوم ہیں۔ جس کے کرداروں کی اکثریت، ماسوائے غاصب حکمران 'فرانکو' کے، آزادی کی جنگ کے متوالوں پر مشتمل ہے۔ اپنے افسانے 'گیت اور انگارے' کے کرداروں کے ذریعے دیویندر اسّر نے، جذبۂ حریت اور حب الوطنی پر مشتمل اخلاقی اقدار اور محکوم عوام کی جدوجہد کی داستان پیش کی ہے۔ اسپین کے غاصب حاکموں کے نت نئے ظلم وستم کے اوچھے ہتھکنڈوں کے جواب میں محکوم طبقے کا ظلم وستم کے آگے سینہ سپر ہو کر قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے تا دمِ مرگ آزادی کا علم بلند کرنا ان کی اپنی مٹی سے محبت کی گواہی ہے۔ بالفاظِ دیگر یہ افسانہ ایسے ملک کی داستان پیش کرتا ہے جہاں خیر، شر کے اور نیکی، بدی کے خلاف ستیزہ کار رہتا ہے اور خیر وشر کی ازل سے جاری یہ کشمکش یقین اور امیدِ نو کی ایسی شمعیں روشن کر دیتی ہے جس کی روشنی میں فسطائیت اور فاشسٹوں کے اہلکاروں کے ظلم وستم کے خلاف اسپین کی عوام اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔

۲.۶.۲.۲۔ 'شیشوں کا مسیحا'۔

دیویندر اسّر کے دوسرے افسانوی مجموعے 'شیشوں کا مسیحا' کے پہلے افسانے 'جیب کترے' میں 'یوگیندر پردیپ' بیمار بہن کے علاج کے لیے درکار رقم کا بندوبست کرتے ہوئے جیب کترے دوست 'اماناتھ' کو پرنسپل کے عدم تعاون پر اس کی جیب کاٹنے پر قائل کر لیتا ہے۔ لیکن پرنسپل کی جیب سے رقم کی بجائے سکول کے مالک سیٹھ بنواری لعل کے نام رسید نکلتی ہے جس میں درج حساب کے مطابق پرنسپل کو خود بھی کئی ماہ سے تنخواہ کی ادیگی نہیں ہوئی تھی۔ پرنسپل کی جیب سے ملنے والی رسید سے آشکارا ہوتا ہے کہ پرنسپل 'یوگیندر پردیپ' کا دشمن نہیں بلکہ خیر خواہ تھا، جس نے تنگدستی اور بھوک افلاس کے باوجود اخلاقی اقدار کی پاسداری میں سیٹھ رام لعل کو تاکید کی تھی کہ اس کی جمع شدہ ضمانت کی رقم میں سے ہی پروفیسر کی بیمار بہن کے علاج کے لیے ادائیگی کر دی جائے۔ اس کے برعکس یوگیندر پردیپ کا روّیہ اس کے بارے میں بدگمانی اور غلط فہمی پر مبنی تھا جس کا ازالہ اس کی خودکشی کر لینے کے بعد ناممکن تھا۔ نیکی وبدی کی باہمی کشمکش پر مبنی افسانے میں نچلے طبقے کی گزر اوقات کو زیرِ بحث لاتے ہوئے ایک طرف ان پڑھ اور بدطینت فرد 'اماناتھ' جیسے جیب کترے کی کہانی پیش کرنے میں دیویندر اسّر کامیاب ٹھہرے ہیں تو دوسری جانب پروفیسر 'یوگیندر پردیپ' کی بدگمان فطرت کے برعکس پرنسپل 'استادمنی برگھوش' کا اخلاقی

اقدار کی پاسداری پر مبنی روّیہ بھی اجاگر کیا ہے۔افسانے کے مطالعے کے بعد قاری یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ’جیب کترے‘ جیسے اچھوتے موضوع پر تحریر مرتب کرنے میں دیویندر اسّر کو بہت سے پاپڑ اس لیے بھی بیلنے پڑے ہوں گے کہ اس موضوع پر ایک تو بہت کم تحریریں دستیاب ہیں اور دوسرا اس طرح کے موضوعات پر قلمی کاوش سے قبل اس قبیل کے پیشہ ور افراد کی عادات واطوار سے کامل آگاہی بھی بہت ضروری ہے۔

دیویندر اسّر نے ’مکان کی تلاش‘ میں ’اما کانت‘ کا بطور خاوند جاندار کردار پیش کیا ہے جو ملازمت پیشہ ہونے کے ساتھ ساتھ کسی مناسب مکان کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہوئے روزانہ اپنی بیوی کو خط میں یقین دلاتا ہے کہ مناسب اور باعزت گھر کی چھت میسرّ آتے ہی اسے بھی وہ اپنے پاس بلا لے گا۔مگر اس کے برعکس بیوی منفی سوچ میں ہی مبتلا رہتی ہے کہ اس کا خاوند نجانے کس کی بانہوں میں اپنے روز وشب گزار رہا ہوگا۔جب کہ اس کا خاوند رہنے کے لیے چھت کی عدم دستیابی کے باعث بادلِ نخواستہ ایک جوان لڑکی کے ساتھ رہنے کی مجبوری کے باوجود اپنے مضبوط قوتِ اردای کے باعث کسی قسم کا منفی تعلق قائم کرنے کا سوچتا بھی نہیں۔مگر منفی سوچ کی حامل اس کی بیوی بغیر کسی اطلاع کے اچانک آدھمکتی ہے اور اصل حقائق جانے بغیر خاوند کو لعن طعن کرتی ہوئی چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔یوں پیچھے رہ جانے والے دونوں کرائیہ داروں کو اپنے مضبوط کردار کا صلہ بھی مل جاتا ہے اور دونوں ایک بار پھر بطور میاں بیوی اپنے لیے نئے مکان کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے افسانے کے دونوں کرداروں کے پسِ منظر میں بہترین اخلاقی درس دیا ہے۔

مجموعے کے افسانے ’برا آدمی‘ کی کہانی ’جیب کترے‘ سے مماثلت رکھتی ہے۔دیویندر اسّر کے ’برا آدمی‘ کے عنوان سے ترتیب دی گئی زیرِ نظر افسانے کی اکہرے پن کی کہانی میں بطور غائب متکلم دوست کی زبانی ’بہادر چند‘ کا بڑا جاندار کردار پیش ہوا ہے جو دوست کی ،سماجی اور معاشرتی برائیاں ترک کرنے کی نصیحتوں کے زیرِ اثر تمام برائیاں چھوڑ کر محنت مزدوری شروع کر دیتا ہے، جو اس کے اخلاقی اقدار کو فوقیت دینے کی گواہی ہے۔چونکہ وہ بھیک اور خیرات لینے سے سخت متنفر ہوتا ہے اس لیے وہ راوی کی جانب سے مدد کے لیے پیش کی جانے والی رقم بھی ،اپنی شدید مالی ضرورتوں کے باوجود، لینے سے انکار کر دیتا ہے۔لیکن بہادر چند کی موت کے بعد اس کی لاش کی جیب سے ۳۰/روپے منی آرڈر بھجوانے کی خبر پر اسٹوڈنٹ غمزدہ ہو کر بتاتی ہے کہ تمھارا نوکر وفادار اور اچھا انسان تھا جس نے مجھے گھر چھوڑتے ہوئے تعریف کرتے ہوئے آپ سے شادی کا مشورہ بھی دیا تھا اور باتوں باتوں میں یہ بھی بتایا تھا کہ اس کی میری طرح ایک بہن بھی پڑھ رہی ہے جس کا داخلہ بھجوانے کے لیے وہ پریشان تھا۔بہادر چند کی بہن اور اس کی پڑھائی کے بارے میں یہ انکشاف ’راوی‘ کے لیے نیا تھا۔دیویندر اسّر نے بہادر چند کی کہانی میں اس کی عادات میں مثبت تبدیلی اور اخلاقی تربیت کے مدارج بیان کیے ہیں۔ بہادر چند کا دوست کی نصیحتوں پر عمل پیرا ہونا، اس کے باطن میں پوشیدہ نیک انسان کو ظاہر کرتا ہے۔اس کا بھیک مانگنے اور خیرات لینے سے نفرت کا اظہار، اس کی خوداری کی علامت ہے۔اپنی بہن کی پڑھائی کے لیے پریشان رہنا، اس کے احساسِ ذمہ داری کو اجاگر کرتا ہے۔اسی طرح راستے میں اپنے دوست کی خوبیاں، اسٹوڈنٹ کے گوش گزار کرتے ہوئے، اسے

دوست سے شادی پر مائل کرنا، یہ سارے عمل اسے اعلیٰ اخلاقی روّیوں کا پیروکار ثابت کرتے ہیں۔

اگلے افسانے 'پھول بچہ اور زندگی' کا راوی 'رمن' اپنے کمرے کے باہر رکھے گلاب کا پھول دیکھتا رہتا ہے جسے اس نے پانی دینا تک چھوڑ دیا تھا مگر ماں کی سسکیوں پر بیمار بچے کے ڈاکٹر سے علاج اور فیس کی ادائیگی کے بعد اس کا احساسِ ذمہ داری جاگ جاتا ہے اور وہ واپس کمرے میں آ کر پودے کو پانی دینے باہر چلا جاتا ہے۔ دیویندر اسّر پھول اور بچے کے گرد گھومتی، اکہرے پن پر مشتمل افسانے کی کہانی میں زندگی کا یہ مثبت پہلو اجاگر کیا ہے کہ نیک اور مثبت عمل انسان میں احساسِ ذمہ داری بھی جگا دیتا ہے۔ ضرورتمند کی ضروت کا ادراک اور پھر عملی طور پر مالی مدد، 'رمن' کی اعلیٰ اخلاقی اقدار کی راویت کا ترجمان ہے۔

۲.۶.۲.۳۔ 'کینوس کا صحرا':

دیویندر اسّر کے 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول' کے عنوان سے افسانے کی 'مس فریڈا' کے کردار سے اخلاقی روّیوں کے حامل انسانوں کی تلخ زندگی کی عکاسی ہوتی ہے جن کا جینا معاشرے کی بے راہ روی اور بداخلاقیوں سے محال ہو جاتا ہے اور پھر وہ اک روز افسانے کی ہیروئن 'مس فریڈا' کی طرح خودکشی پر مجبور ہو جاتی ہیں۔ دیویندر اسّر یہاں خواتین ملازمین سے افسران کی جانب سے غیر آئینی امور کی زبردستی انجام دہی کروانے والے معاشرے کی اخلاقی برائی سے پردہ اٹھانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ 'مس فریڈا' ڈیوٹی کی ادائیگی کے بعد اور چھٹی کے دنوں میں بعد مالک کے ساتھ ناچنے وغیرہ سے انکار کرتی ہے، جس سے اس کی آئینی حدود کی پاسداری کا پہلو جھلکتا ہے۔ پھر راوی کے کمرے میں اس کا راوی کو چھونے سے منع کرنے کا عمل بھی 'مس فریڈا' کے اعلیٰ اخلاقی اقدار کی گواہی ہے۔ 'مارگریٹ' افسانے کی ہیروئن کی طرح 'مس فریڈا' بھی مرد عورت کے جسمانی تعلق کی بجائے روحانی رشتے اور سچی محبت کی طلب میں سرگرداں رہتی ہے اور اپنی جستجو میں ناکامی پر کسی قسم کا سمجھوتہ کرنے کی بجائے خودکشی کر لیتی ہے۔

دیویندر اسرّ کے اگلے افسانے 'ایک پری کتھا' کی کردار 'میرا' کا باپ صاحبِ علم تھا جس کی اعلی اخلاقی اقدار کی تربیت کے زیرِ اثر اس کا شاگرد اپنے استاد کی بیٹی کو دولتمند اور خاوند کے تحقیر آمیز اور رعونت پر مبنی روّیے سے عین اس وقت نجات دلاتا ہے جب وہ اس کے خاند کے آئینی مسائل کے حل کے سلسلے میں اس کے گھر جا کر اپنی آنکھوں سے سب کچھ دیکھ لیتا ہے۔ استاد کی تحقیر اس کے لیے جب نا قابلِ برداشت ہو جاتی ہے اور وہ استاد کی بیٹی کو اپنے مالدار اور باپ سے حسد و بغض رکھنے والے خاوند سے نجات دلانے کے لیے راہ فرار اختیار کرنے کا مشورہ دیتے ہوئے 'میرا' کو ہمیشہ کے لیے تحقیر و تذلیل سے نجات دلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اس کا یہ عمل استاد اور اس کے خاندان کی عزت و تکریم کا ترجمان ہے جس سے اعلیٰ اخلاقی اقدار منعکس ہوئی ہیں۔

۲.۶.۲.۴۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے۔

اسی عنوان یعنی 'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے' کے عنوان سے افسانے کے مرکزی کردار 'موہن دا' عرف گرودیو

(راوی) کا اپنے ساتھیوں کے ساتھ ہمدردانہ اور انسانی خدمت کے شعار پر مبنی روّیہ اس کے اعلیٰ اخلاقی اقدار کا مظہر ہے۔ اسی طرح راوی کے دل میں درد محسوس ہونے پر فلم سٹار بننے کی آرزومند 'سوزی' بھی اپنی غربت اور عسرت کے باوجود درد کم کرنے والی دوائی کا کہتے ہوئے عام کریم سے راوی کے سینے کی مالش سے راوی کو سلا دیتی ہے اور ساتھ ہی خود بھی ایک طرف ہو کر سو جاتی ہے۔ راوی آنکھ کھلنے پر اس کے ہاتھ میں عام کریم دیکھ کر اس کے انسانی ہمدردی کے جذبے سے متاثر ہو جاتا ہے۔ مس سوزی کا یہ عمل بھی اعلیٰ اخلاقی روّیہ ظاہر کرتا ہے۔

مذکورہ مجموعے کے افسانے 'آپریشن' کی کہانی میں دیویندر اسّر نے عورت کی بے مروّتی اور گرگٹ کی طرح رنگ بدلنے کی منافقانہ فطرت پر قلم اٹھاتے ہوئے معاشرے کے اخلاقی بے راہ روی سے اجتناب کا درس دیا ہے۔ افسانے کی مرکزی کردار 'ایرا' جز وقتی فائدے اور اپنی جنسی خواہشات کے حصول کے لیے جملہ خاندانی اور اخلاقی اقدار پسِ پشت ڈال کر اپنے خاوند کی زندگی بلکہ اپنی اولاد کی محبت تک بھی داؤ پر لگا دیتی ہے، جس سے اس کا منافقانہ روّیہ سامنے آتا ہے بلکہ وہ اخلاقی اقدار کی پائمالی میں اس حد تک آگے نکل جاتی ہے کہ آپریشن تھیئٹر میں پڑے خاوند کے لیے خون کا انتظام کرنے کی بجائے اس سے ہر قسم کے رشتے سے ہی منکر ہو جاتی ہے۔ دیویندر اسّر نے اخلاقی طور پر زوال پذیر معاشرے میں اپنوں سے بے وفائی پر مبنی روّیہ اجاگر کرتے ہوئے اس طرز کے منفی عمل سے اجتناب برتنے کا درس دیا ہے تاکہ معاشرے میں اعلیٰ اخلاقی اقدار از سرِ نو زندہ ہو سکیں۔

اسی طرح دیویندر اسّر نے مجموعے کے افسانے 'روشنی کا سفر' میں بھی معاشرے میں مروّج اخلاقی بے راہ روی کو طشت از بام کرتے ہوئے شکوک و شبہات کی فضا میں زندگی بسر کرنے کی منفی روایت کی اصلاح کے لیے منفی سوچ کے پروردہ لوگوں کو نئی پڑوسن کے کردار کی توسط سے معاشرے میں اخلاقی اقدار کی ترویج کے لیے زندگی کی مثبت اور روشن سمتوں کے تعین کی دعوت دی ہے۔ اصل حقائق سے آگاہی حاصل کیے بغیر دوسروں پر تہمت لگا کر تحقیر و تذلیل کرنا بداخلاقی کے زمرے میں آتا ہے۔ دیویندر اسّر نے سماج کو ایسی منفی سرگرمیوں سے اجتناب برتنے کا اخلاقی درس دیتے ہوئے دوسروں کو سکون سے جینے کا حق دینے کی ترغیب دی ہے۔ دیویندر اسّر کے خیال میں اخلاقی اقدار پسِ پشت ڈال کر منفی طرزِ عمل اپناتے ہوئے دوسروں کو مسائل کی دلدل میں دھکیلنے والا خود بھی بغض و حسد کی آگ کے میں جل کر بھسم ہو کر ذہنی و قلبی سکون کے لیے تا عمر ترستا ہی رہتا ہے۔

'ایک شام اور وہ آدمی' کے عنوان سے افسانے میں ہوٹل کے کمرے میں ٹھہرے راوی کو کمرے سے باہر برسات میں بھیگے بوڑھے مسافر کو سردی میں ٹھٹھرتا دیکھ کر کمرے میں بلا کر اپنے ساتھ رات بسر کرنے کی دعوت دے کر اس کی خاطر مدارت کرنا، راوی کے اعلیٰ اخلاقی روّیے کا اظہار ہے۔

'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' کے عنوان سے افسانے میں دیویندر اسّر نے عورت کا اک منفرد اور اچھوتا کردار پیش کیا ہے جو حالات کی چکی میں پسنے کے باوجود اولاد کی محبت میں اس حد تک اندھی ہوتی ہے کہ بے وفا محبوب کے ناجائز بچے تک

کو جنم دے کر ماں باپ کی ناراضگی مول لے کر بھی اس کی پرورش کے لیے، تیار ہو جاتی ہے۔مگر پھر انھیں بدنامی سے بچانے کے لیے بچے کو مار تو ڈالتی ہے مگر بچوں کی محبت میں اندھی، ہسپتال سے اک نوزائیدہ بچہ اٹھا لیتی ہے جس پر اسے اغوا کے مقدمہ میں جیل ہو جاتی ہے۔ مایوس ہو کر خودکشی کی کوشش میں اسے پر خودکشی کا مقدمہ بھی بن جاتا ہے۔ یوں بیک وقت، اسے ناجائز بچے کے قتل، بچے کے اغواء اور خودکشی کی ناکام کوشش جیسے تین مقدمات کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور جیل کی سزا بھگتنے کے بعد جیل سے رہا ہوتے ہی اپنا بچہ پیدا کرنے کی خاطر راوی کے دوست کے گھر بلا جھجک داخل ہو کر اس کے ساتھ رات بسر کرنا چاہتی ہے مگر راوی کا دوست اسے چھونے کی بجائے بچوں سے اندھی محبت کے صلے میں، اس سے باقاعدہ شادی کر لیتا ہے۔افسانے میں راوی کے دوست کے اعلیٰ اخلاقی روّیے کی بھی عکاسی ہوئی ہے۔

'کوئی بھی ایک آدمی' تنہائی اور اداسی کے پسِ منظر میں پیش کیا گیا افسانہ ہے جس میں ایک مفلس، بے کس، مجبور ولاچار انسان بیٹی کے علاج کی خاطر تمام اخلاقی وقانونی ضابطے توڑ دینے پر مجبور راوی کے دروازے پر دستک کے بعد گھر میں داخل ہو زبردستی رقم چھین کر لے جاتا ہے۔ بظاہر تو اس کی یہ حرکت گھناؤنی لگتی ہے مگر کچھ دیر بعد اس کی شخصیت کا مثبت پہلو اس وقت سامنے آتا ہے جب اس شخص کے دوبارہ دستک دینے پر لوگ اکٹھے ہو کر اسے مار رہے ہوتے ہیں تو وہ بند مٹھی کھول کر 'راوی' کو اس کی بامرِ مجبوری لوٹی گئی رقم واپس لوٹانے کے لیے دکھاتا ہے۔اسی مار پیٹ کے دوران اس کی بغل میں اٹھائی لاش کے منہ پر سے لپٹی چادر سرک جانے سے اس کی مردہ بیٹی کا چہرہ صاف نظر پر اس کی مجبوریوں کی داستان کھل کر سامنے آتی ہے۔راوی اس بے بس ولاچار اور حالات کے ہاتھوں مجبور مگر اخلاقی اقدار کے حامل انسان کے کردار سے متاثر ہو کر اُسے سال کے سب سے بڑے آدمی کے طور پر پیش کرنے کے لیے لکھنے بیٹھ جاتا ہے۔افسانے میں مجبور و بے کس آدمی اور 'راوی' دونوں کے کردار سے اعلیٰ اخلاقی اقدار کے روّیے منعکس ہوئے ہیں

دیویندر اسّر کے اس افسانے کا عنوان 'خونِ جگر ہونے تک' کی بجائے 'چڑھتے سورج کے پجاری' زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ افسانے میں معاشرے کے افسوس ناک روّیے کی عکاسی کرتے ہوئے فنکار 'شندے' کی جملہ فنکارانہ صلاحیتوں کے باوجود معاشرے کی جانب سے ناقدری کا رونا رویا ہے۔ جب یہی فنکار مارکیٹ ڈیمانڈ کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے، مکاری، عیاری اور منافقانہ روش پر عمل پیرا ہو کر اپنے فن پارے پر کسی نامور شخصیت کا نام کندہ کرتا ہے تو اس کے فن پارے کو جدید دور کے 'برانڈڈ' مصنوعات کے شیدائی بھی قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھنے لگتے ہیں۔ دیویندر اسّر معاشرے کے منفی روّیے کے علاوہ افسانے میں فنکار کی بیوی کا مثبت پہلو بھی پیش کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں، جو اپنے میاں کے فن کی اس قدر معترف ہے کہ اسے فن پارے سے میاں کا نام ہٹا کر کسی نامور فن کار کا نام کندہ کرتے ہوئے پیسہ کمانے کا روّیہ بالکل نہیں بھاتا۔اور وہ اپنے ہاتھوں سے کسی دوسرے نامور فن کار کا کندہ نام مٹا کر فن پارے پر میاں ہی کا نام پھر سے درج کر دیتی ہے۔افسانے میں فنکار 'شندے' کی بیوی بطور اخلاقی اقدار کی حامل انسان پیش کی گئی ہے۔

۲.۶.۲.۵۔غیر مدّون افسانے اور اخلاقی روّیے:

دیویندر اسرّ کے غیر مدوّن افسانوں میں بھی اخلاقی روّیوں کی بھرپور عکاسی ہوئی ہے۔اس سلسلے میں ’میوزیم‘ افسانے کا راوی اپنی دوست کی مفقود الخبر ی پر پریشان ہوکر اسے جا بجا تلاش کرتا ہے۔راوی کی دوست کے بارے میں پریشانی اور فکرمندی اس کی اعلی اقدار کی عکاسی کرتی ہے۔پھر راوی کے دوست کا میوزیم میں رکھی مورتی دیکھتے ہی اس کی اصلیت جاننے کا کھوج اور اس کے امریکہ جانے کی بجائے جنگلوں میں مارا مارا پھرنا،اس کے دوست کی تحقیق و جستجو پر استوار مثبت فطرت کا اظہار یہ بھی ہے۔اسی طرح راوی کے دوست کو جنگل کی رہائشی بڑھیا کا پہچان لینے کے بعد اس کی مہمان نوازی کرنا، بڑھیا کی راوی کے دوست کے مرحوم والد سے عقیدت کا اظہار اور بڑھیا کی مہمان نواز فطرت کا بھی عکاس ہے۔’میوزیم‘ کی کہانی میں راوی،اس کا دوست اور بڑھیا عورت اعلیٰ اخلاقی روّیوں کے حامل کردار ہیں۔

’سدھارتھ‘افسانے میں بھی متعدد جگہ اخلاقی روّیے منعکس ہوئے ہیں۔کتابوں کی مخالف اور ماڈرن نظریات کی حامی ڈریس ڈیزائنر’نندنی شوداسانی‘،افسانے کے راوی کے دوست ’پریش رائے‘ سے چند ملاقاتوں کے بعد اپنی تمام جدت پسندی اور پرانی ڈگر بھلا کر’پریش رائے‘ کی سچی پیروکار بن کر اس کی زندگی اور نظریات پر’سدھارتھ‘ کے عنوان سے کتاب بھی مرتب کرتی ہے جو نندنی شوداسانی کے اعتقادات اور حسنِ اخلاق کا خلاصہ بھی ہے۔’پریش رائے‘ کی کلاس فیلو اور افسانے کی ایک غائب کردار’انجنا بسواس‘ جو زخمی پرندے کا خون دیکھنے پر بھی تڑپ اٹھتی تھی مگر پھر وہ اپنے نظریات کی پاسداری میں بندوق تک اٹھا کر ایک گروہ میں شامل ہوکر لڑتے ہوئے جان کا نذرانہ بھی پیش کر دیتی ہے جو اس کے عمدہ اور اعلیٰ اخلاقیات کا مظہر ہے۔پھر اسی’انجنا بسواس‘ کی بیابان جنگل میں قتل گاہ کو بطور نشانی و آباد رکھتے ہوئے اس کے لیے دعائے مغفرت کرنا’پریش رائے‘ کے نیک جذبوں کا مظہر ہے۔’سدھارتھ‘افسانے کے ان تینوں کرداروں سے افسانہ نگار نے عمدہ اخلاقی روّیوں کی عکاسی کی ہے۔

’بیتے موسم کا مکالمہ‘میں اخلاقی اقدار جا بجا ظاہر ہوئی ہیں۔افسانے کے راوی کی بیوی’مونا‘ کو اپنے استاد سے ملاقات کے کئی سال بیت جانے کے باوجود بھی اس کی عادات وخصائل بخوبی از بر رہتی ہیں اور ایک عرصہ بعد استاد کو دیکھتے ہی اس کے لیے بغیر دودھ کے کافی بنا لاتی ہے جس پر اس کا خاوند بھی حیران ہوتا ہے۔’مونا‘ کو اپنے استاد کی ہونہار اسٹوڈنٹ’روزنا‘ بھی یاد ہوتی ہیں جو بطورِ شاگرد اپنے استاد سے دلی عقیدت کا اظہار اور اس کے اعلی اخلاقی اقدار کا آئینہ دار ہے۔افسانے میں’روزنا‘ کی بھی بطور شاگرد اپنے استاد سے عقیدت،نمایاں طور پر عکس انداز ہوئی ہے۔استاد کے لیے روزانہ پھول لے کر آنے والی’روزنا‘ کا اپنے استاد سے قلبی لگاؤ معاشرے کا اہم اخلاقی وصف اجاگر کرتا ہے۔اسی طرح افسانے کے راوی کے دوست کا بھی اپنے اساتذہ سے روحانی انس کا اظہار ہوا ہے جو اپنے اساتذہ کی تعلیم وتربیت کو ہی اپنی کامیابی کا سبب بیان کرتا ہے۔افسانے میں جگہ جگہ ہونہار شاگردوں کی جانب سے اپنے اساتذہ سے دلی لگاؤ اور پرخلوص عقیدت کے جذبوں کا اظہار،معاشرے کی اعلیٰ اقدار کا مظہر ہیں۔

اخلاقی قدریں افسانے کے دوسرے حصے 'نئی رت کا راگ' میں بھی منعکس ہوئی ہیں جس میں راوی اپنے نوکر کی بیٹی سے بھی اپنی بیٹی کی طرح ہی محبت کرتا ہے۔اسی طرح راوی بطور باپ اپنی بیٹی کی تعلیم اور مستقبل کے لیے پریشان رہتے ہوئے اس کی شادی کے لیے فکر مند رہتا ہے۔اور اس کی بیٹی بھی اعلیٰ خصائل اور زندگی کے بارے میں نیک اخلاقی اقدار کی امین ثابت ہوئی ہے جو جہیز کی لعنت سے عدم دلچسپی رکھنے والے شخص سے شادی کی شرط رکھتی ہے۔راوی، اس کی بیوی، بیٹی اور راوی کے دوست پر مشتمل چاروں کردار، اعلیٰ اخلاقی روّیوں کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

'آدمی پرندہ ہے' کا مرکزی کردار اجنبی ادھیڑ عمر شخص حسنِ فطرت کا دلدادہ ہے اور آج کل تربیتی کورس پڑھا کر بیوی بچوں کا پیٹ پالتا ہے۔بارش میں بھیگے اس اجنبی شخص کو ہوٹل میں کمرے کی عدم دستیابی پر اپنے کمرے میں رات بسر کرنے کی اجازت دینا اور نہانے اور جسم خشک کرنے کے بعد اپنے کپڑے اور تولیہ مہیا کرنا اور ساتھ ہی گرم چائے پیش کرنا، راوی کی وسعتِ قلبی اور مہمان نوازی کی اعلیٰ اخلاقی روایات کا مظہر ہے۔

'صدائے شام کا زخمی پرندہ' میں بوڑھے شخص کا بارود اور بوٹوں تلے کچلے جانے والے خون میں لت پت زخمی بچہ کندھے پر اٹھا کر لانا اور پھر اسے نہلا دھلا کر مرہم پٹی کرنے کا عمل، اس کے اعلیٰ اخلاق اقدار کا مالک ہونا ظاہر کرتا ہے۔یہی نہیں بلکہ ہر ہفتے بچے کے لیے کبھی ایک شے تو کبھی دوسری چیز بدل بدل کر لاتے ہوئے بچے کا دل بہلائے رکھنا اس کے بڑے پن کا مظہر ہے۔بوڑھا شخص یہ جاننے کے باوجود کہ یہ بچہ نہ تو کبھی پیروں پر کھڑا ہو پائے گا اور نہ ہی بول پائے گا اور نہ ہی اس کے کچھ کام آ سکے گا، مگر پھر بھی تسلسل سے اس کی بے غرض تیمارداری اور مسلسل دیکھ بھال، معاشرے کے ایسے افراد کے بڑے پن اور اعلی اخلاقی روّیوں کا اظہاریہ ہیں۔

'مسٹر روشو' افسانے میں بھی 'بیتے موسم کا مکالمہ' افسانے کی طرح استاد سے عقیدت اور گہرے لگاؤ کا اظہار ہوا ہے۔پہلے تو 'مسٹر روشو' خود بھی اپنے اساتذہ سے دلی لگاؤ اور روحانی عقیدت کا اظہار کرتے ہیں اور پھر راوی کی بیگم 'مونا' بھی اپنے استاد سے عقیدت اور بدلے میں استاد کی اپنے طلبہ سے محبت کی کئی مثالیں پیش کرتی ہے۔استاد شاگرد کی باہمی محبت وخلوص اور عقیدت پر مبنی یہی رشتے، معاشرے کی اعلیٰ اخلاقی اقدار کی روایات کو زندہ رکھے ہوئے ہیں۔اسی طرح 'مسٹر روشو کی اپنے جیل کے قیدی ساتھی کی بروقت مدد کرتے ہوئے اس کی گلوخلاصی کے لیے جیل وارڈن سے 'مسٹر ورما' کی بیرک تبدیل کروانا بھی 'مسٹر روشو' کی نیک خصلت اور نیک نیتی پر مبنی اعلیٰ اقدار کے روّیوں کا مظہر ہے۔اسی طرح 'روزنا' کا اپنے استاد 'مسٹر روشو' سے روز ملنے پر پھول پیش کرنا استاد شاگرد کے مقدس رشتے کی توقیر وتکریم اجاگر کرتا ہے۔استاد شاگرد کی باہمی محبت وتقدیس کا یہ روحانی رشتہ اعلیٰ اخلاقی روایات کا امین بھی ہے۔

۲.٦.۳۔رومانی روّیوں کا اظہار:

۲.٦.۳.۱۔'گیت اور انگارے'۔

مجموعے کے 'حسن اور آئینے' کے عنوان سے افسانے میں رومانی روّیوں کے اظہار کے پسِ منظر میں مادی دور کی

محبوباؤں کی خودغرضانہ محبت کی بخوبی عکاسی ہوئی ہے۔ دورانِ سفر محبوبہ کے تقاضی پورے نہ کرنے پر لبرداشتہ عاشق کے چلتی ریل سے چھلانگ لگا کر خودکشی کر لینے پر اس کی محبوبہ غمزدہ ہونے کی بجائے ہونٹوں پر سرخی کی نئی تہہ جما کر عاشقِ نامراد کو غربت اور خالی جیب سے عشق لڑانے کا طعنہ دیتی ہے کہ 'جیب میں پھوٹی کوڑی نہیں اور چلے آتے ہیں عشق لڑانے'۔ افسانے کی کہانی میں، عاشق کی جانب سے محبوبہ کو راضی رکھنے میں ناکامی پر موت کو گلے لگاتے ہوئے جان کا نذرانہ پیش کرنا، محبت کے رومانی جذبوں کی فتح کا اظہار ہے۔

۲۶.۳.۲۔ 'شیشیوں کا مسیحا'۔

'شیشوں کا مسیحا' مجموعے میں شامل افسانوں میں رومانی روّیوں اور جذباتی اظہار کے بیانیے سے متعلق ہے تو اس زمرے میں 'سنک کافی' اور 'آنندا' افسانے جو بظاہر رومانی روّیوں کا اظہاریہ ہیں تاہم ان کرداروں کا اندرونی درد اور کرب جس شدت سے ظاہر ہوا ہے اس کا اظہار محض الفاظ میں نہیں بلکہ دل کی گہرائیوں ہی محسوس ہوسکتا ہے۔ سادہ اور اکہرے پن کے انداز میں تحریر کردہ افسانے کا آغاز دو دوستوں 'اوفیلیا' اور 'سندر' کی بار میں ہونے والی باہمی ملاقاتوں سے ہوتا ہے۔ روز روز کا ملنا اک دوسرے کی عادات و اطوار کو بہتر انداز میں سمجھنے کے مواقع فراہم کرتا ہے جس سے انسان اک دوسرے کے عادی ہوجاتے ہیں۔ ملاقاتوں کے تسلسل میں رخنے پڑنے اور وقفہ حائل ہونے سے آپس میں ملنے کی تڑپ پیدا ہوجاتی ہے۔ یہی مناظر افسانے کی کہانی میں مترشح ہوئے ہیں۔ کچھ عرصہ کی جدائی جب سندر کو بے چین کر دیتی ہے تو وہ دوستوں کے متعدد بار منع کرنے کے باوجود اپنے آپ کو پاگل تک قرار دیتے ہوئے خلوت کی ساتھی 'اوفیلیا' سے ملنے نکل پڑتا ہے۔

اگلا افسانہ 'آنندا' ناکام محبت کے دکھ اور اندرونی کرب کے لمحات کی کسک لئے ہوئے ہے جس میں 'آنندا' اور 'دیپا' نامی لڑکی کے پیار کا ذکر ہے کہ 'آنندا' اپنی محبوبہ کو مختلف مقامات کی سیر کرایا کرتا تھا مگر 'دیپا' کی شادی کہیں اور طے ہوجانے پر ایک روز پہلے کی ملاقات میں 'آنندا' وعدہ کرتا ہے کہ وہ 'دیپا' کی شادی کی پہلی سالگرہ پر اسے مبارکباد دینے ضرور آئے گا۔ دیپا کی شادی ایک امیر اور پڑھے لکھے شخص سے ہوجانے کے باوجود، آنندا کے سنگ بیتے دنوں کے حسین لمحات کی یادیں 'دیپا' کا پیچھا نہیں چھوڑتیں جس کے باعث شادی کے بعد اسے زندگی میں کربناک صورتحال کا سامنا رہتا ہے اور چڑ چڑے پن کا شکار ہونے کے باعث اپنے شوہر کی جانب سے اظہارِ محبت کے لیے کہے گئے الفاظ تک کتابوں سے چرائے ہوئے اور نہایت ناگوار گزرتے ہیں۔ 'دیپا' کو خاوند کی وقت کی پابندی، 'آنندا' کی طرح اب نفرت انگیز محسوس ہوتی ہے اور وہ خود کو سوئیوں کی غلام محسوس کرنے لگتی ہے۔ 'آنندا' افسانے کی کہانی عورت کی ماضی کی محبت اور شادی شدہ زندگی کے دوراہے پر کھڑی اس عورت کے عدم اطمینان کی کتھا ہے جسے اپنے محبوب کی ہر الٹی ادا سے بھی پیار ہے۔ مگر اس کے برعکس اسے اپنے خاوند کا سچا پیار اور محبت، اپنے محبوب کی عادات واطوار کے آگے ہیچ لگتی ہیں۔

'دیپا' کی شادی شدہ زندگی کے بارے میں یہ روّیہ، اس کی محبت کے پیمانے کے پست ہونے کی دلیل ہے۔ اسے سابقہ محبوب کی لاپرواہیوں سے محبت اور اسی کی طرح کتابوں سے شدید نفرت ہوجاتی ہے بلکہ اُسے وجیہ، صحت مند،

صاحبِ ثروت پابندیٔ وقت کے حامل محبت کرنے والے خاوند کے مقابلے میں چھوٹے قد کے کمزور جسم اور کمزور نظر، لاپرواہ اور نکھٹو محبوب کے ساتھ بیتے لمحات ہی یاد رہتے ہیں۔

دیویندر اسّر نے 'مکان کی تلاش' افسانے میں رہائشی مسائل اجاگر کرتے ہوئے میاں بیوی کے رشتوں کا باہمی رومانوی رنگ، میاں کی جانب سے اپنی بیوی کو روزانہ کی بنیاد پر لکھے گئے خطوط میں اجاگر کیا ہے۔ اس کی بیوی اسی شش و پنج ہی میں رہتی ہے کہ اس کا خاوند نجانے کس کی بانہوں میں روز و شب گزار رہا ہے۔ اس کے برعکس اس کا خاوند رہنے کے لیے چھت کی عدم دستیابی کے باعث بادلِ نخواستہ ایک جوان لڑکی کے ساتھ ایک ہی چھت کے نیچے شب و روز گزارنے پر مجبور ہونے کے باوجود اپنے مضبوط قوتِ ارادی کے باعث کسی قسم کے منفی تعلقات قائم کرنے کا سوچتا بھی نہیں۔

۳.۳.۲۶۔ 'کینوس کا صحرا'۔

دیویندر اسّر کے تیسرے مجموعے **'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'** کی مس فریڈا اور شیشوں کا مسیحا کے **'مارگریٹ'** کے عنوان سے افسانے کی مارگریٹ دونوں کے کرداروں میں مماثلت کا عنصر جھلکتا ہے۔ مارگریٹ کی طرح 'مس فریڈا' بھی جسمانی تعلق کی بجائے روحانی رشتے اور سچی محبت کی طلب میں سرگرداں رہتی ہے مگر اپنی جستجو میں ناکامی پر کوئی سمجھوتا کرنے کی بجائے خودکشی کر لیتی ہے۔ زیرِ بحث افسانے میں سچے رومانی روّیے کا احساس چھلکتا محسوس ہوتا ہے۔

'فریڈا' کی طرح 'سیاہ تل' کی 'سونیا' کا بھی محبت کے بارے میں اپنا الگ اور جداگانہ نظریہ ہے۔ افسانے کی مرکزی کردار ماڈل گرل 'سونیا' اپنی گردن کے سیاہ تل کو محبت کا سمبل مانتے ہوئے اس کی نمائش کرنے اور کسی کے چھونے کے سخت خلاف ہے مگر پروڈیوسر تحریری معائدے کی رو سے سونیا کے انکار پر عدالت کے ذریعے اسے مجبور کرتا ہے کہ وہ اسے تل کی تصویر بنانے دے بصورتِ دیگر جرمانہ ادا کرنا ہوگا۔ جرمانے کی ادائیگی کی عدم استطاعت پر وہ تل کی تصویر بنوانے پر راضی تو ہو جاتی ہے مگر تل کی تصویر کا یہ شارٹ اس کی زندگی کا آخری شارٹ ثابت ہوتا ہے۔ تصویر اتروانے کو محبت میں منافقت اور بیوفائی کی ملاوٹ گردانتے ہوئے وہ کفارے کے طور پر گردن کا تل چھیل کر زخمی کر لیتی ہے اور حد سے زیادہ خون بہہ جانے پر موت کے منہ میں چلی جاتی ہے۔ سونیا کا یہ عمل اس کے سچے رومانی روّیوں کا اظہار یہ ہے۔

'**پرانی تصویر نئے رنگ**' افسانے کا راوی ایک مجسمہ ساز لڑکے 'سوبھ' کو 'شیلی' نامی لڑکی سے شام کے وقت، بجلی کے کھمبے کے نیچے ملاقات کرتے دیکھنے اور گفتگو سننے کے بعد ان کے آپس میں جذبۂ عشق اور محبت کے پاکیزہ جذبوں کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔ دیویندر اسّر نے افسانے میں ایک طرف تو 'سوبھ' کو بطور خالصتاً روحانی عشق کے قائل اور ساتھ ہی اس کے بالکل ہی برعکس فاحشہ کے ساتھ جنسی اور جسمانی تعلق رکھنے والی دوہری شخصیت والے انسان کے طور پر بھی پیش کیا ہے۔ شیلی اور سوبھ دونوں کے کرداروں سے رومانی روّیوں کا عکس جلوہ گر ہوتا ہے۔

'**روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس**' دیویندر اسّر کی رومانوی پہلو پر مبنی تحریر ہے جس کا آغاز ان کے اکثر افسانوں کی طرح ریلوے اسٹیشن کے پلیٹ فارم سے ہوتا ہے جہاں افسانے کا راوی 'امیش' اپنی سابقہ دوست 'نشی' کا منتظر ہوتا ہے۔

ملاقات کے بعد 'نشی' پانچ سال قبل جسمانی ضرورت کوفوقیت دیتے ہوئے شادی کے فیصلے اور 'امیش' کے دماغ سے کام لینے کے عمل کو بھی تنقید کا نشانہ بناتی ہے کہ اس صورتحال کے بہترین حل کے لیے، دل سے کام لے کر دونوں کو جذبات بیدار رکھنے چاہیے تھے۔ 'نشی' نے شادی کے پانچ سال، زندگی کو زہر کی طرح پیا اور دکھ بھلانے کے لیے فن میں بھی دلچسپی لی مگر ایک دن ایک نظم پڑھتے ہی دل کے کسی گوشے میں نہاں منجمد لمحہ، لاوے کی طرح پگھلتے پگھلتے اس کی رگوں میں بہنے لگا ہے۔ چنانچہ دل کے ہاتھوں مجبور ہو کر 'میش' کو اپنے آنے کے بارے خط لکھ دیا اور پھر ملنے بھی آ گئی۔ پانچ سال تک سولی پر لٹکے رہنے کے بعد، ملاقات ہونے پر دونوں کی مسرت کا یہ ایک پل، ان کے سولی پر لٹکے پانچ سالوں پر حاوی ثابت ہوتا ہے، کیونکہ اس ایک رومان پرور لمحے کی سحر انگیزی میں ہی جداگانہ فرحت بخش سکون پوشیدہ ہے۔ افسانے میں 'میش' اور 'نشی' دونوں کردار رومانی روّیوں کا مظہر ہیں۔

۲.۶.۳.۴۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے':

دیویندر اسّر کے چوتھے مجموعے 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے صرف ایک ہی افسانے 'درد کا درخت' میں غربت و افلاس میں جکڑے دو دوستوں کے مشکل حالات میں اک دوسرے کی یاد میں تڑپ اور باہمی ملاقات کی داستان بیان ہوئی ہے البتہ کہانی کے پسِ منظر میں دونوں دوست اپنے اپنے رومانی حالات بھی اک دوسرے کے گوش گزار کرتے نظر آئے ہیں۔ افسانے میں چیڑ کا درخت سکھ اور چین کے استعارے کے طور پر پیش ہوا ہے۔ راوی کا دوست 'ونے' غربت کی چکی میں پستے ہوئے اپنی پہلی محبت، گنوا دیتا ہے۔ غربت و افلاس میں جکڑے 'ونے' کے دکھوں پر اس کی نئی دوست 'جیولیٹ' جب محبت کا مرہم رکھتے ہوئے اس کی مالی مدد بھی کرتی ہے تو تب جا کر کہیں وہ اپنی ناکام محبت بھلانے میں کسی حد تک کامیاب ہوتا ہے۔ راوی دوست 'ونے' سے عرصہ بعد ملاقات میں، اپنی ناکام محبت کی داستان سناتا ہے کہ وہ بھی بھوک اور بیروزگاری کے باعث اپنی 'رمنی' سے شادی نہ کر پایا۔ افسانے میں راوی، اس کے دوست 'ونے' اور دو غائب کرداروں، 'رمنی' اور مارگریٹ وغیرہ سے رومانی روّیے واضح طور پر عکس انداز ہوئے ہیں۔

۲.۶.۳.۵۔ غیر مدوّن افسانے اور رومانی روّیے:

دیویندر اسّر کے غیر مدوّن افسانوں میں سے 'بیتے موسم کا مکالمہ' میں رومانی روّیوں کی عکاسی ہوئی ہے۔ افسانے کی کردار 'مونا' کے کالج زمانے کے استاد 'وجے موہن' سے اس کی ہمسائی میوزک کی دلدادہ لڑکی سے عشق کے سوال کے جواب میں وہ ماضی کی یادوں میں کھو کر کھڑکی کے پردوں سے چراغوں کی روشنی میں واضح دکھائی دینے والے حسین چہرے کو یاد کرتے ہوئے بجلی کے بلبوں کی چکا چوند روشنیوں کا گلا کرتا ہے جو اس طرح کے رومانوی مناظر کی تباہی کا سبب ہیں۔ اسی طرح 'مونا' اپنے استاد کی توجہ، ان سے روزانہ پھول لے کر ملنے آنے والی لڑکی 'روزنا' کی رومان بھری یادوں کی جانب لے جاتی ہے تو 'ونے موہن' یہاں بھی رومانی واقعات کے دھارے میں بہتا ہوا 'روزنا' کی الفت وعقیدت کے علاوہ اس کی

اندوہناک موت کے غم میں کھوسا جاتا ہے اور 'روزنا' کے ماؤتھ آرگن بجانے کے شوق کی یاد میں 'ونے موہن' بھی جیب سے باجا نکال کر بجانے لگتا ہے۔ 'روزنا' اور راوی کے مابین استاد شاگرد کے رشتے کے پسِ منظر میں رومانی روّیہ بھی واضح انداز میں منعکس ہوا ہے۔

'نئی رت کا راگ' میں بھی رومانی روّیے کی عکاسی کچھ یوں ہوتی ہے کہ افسانے کا راوی اپنی نئی نئی شادی کے نئے دنوں کی یاد میں کھویا ہوتا ہے تو اس کی بیوی 'مونا' کچن سے کافی بنا کر لاتی ہے اور ساتھ ہی رومانی انداز میں خاوند کے ساتھ پہلی بار منالی کے صحت افزا مقام پر گزری راتیں اسے یاد دلاتی ہے۔ میاں بیوی دونوں کی اس بحث سے رومانی عنصر کی جھلک عکس انداز ہوتی ہے۔

'صدائے شام کا زخمی پرندہ' افسانے میں پہلے تو قاری مخمصے میں مبتلا رہتا ہے کہ شاید بوڑھے شخص اور اس عورت کے درمیان کوئی رومانی رابطہ ہے۔ مگر پھر اس بوڑھے شخص کا اس عورت کو ماں پکارتے ہوئے روشنی تیز کرنے کا کہنے سے قاری کے خیالوں کی یہ عمارت مسمار ہو جاتی ہے۔ البتہ بوڑھے شخص کے کتاب سے دنیا کی تباہی و بربادی میں اکیلے بچ جانے والے لڑکے اور لڑکی کا پھر سے مل کر تباہی میں واحد بچے کچھے پھول کو پانی سے سیراب کرنے اور پھر ایک دوسرے کی جسمانی خوشبو کی مہک سے لطف اندوز ہونے کا عمل، رومانی رنگ لیے ہوئے ہے۔ بوڑھے شخص نے اس رومانی عمل کا اظہار، دنیا کی تباہی کی کہانی بیان کرنے کے بعد، تباہی میں بچ جانے والے آخری لڑکے اور لڑکی کی کہانی، متعدد بار سناتے ہوئے کیا ہے۔

اسی طرح 'مسٹر روشو' افسانے میں بھی وہی 'روزنا' مافوق الفطرت کردار میں اپنے رومانوی رنگ میں 'مسٹر روشو' سے انسانی ہیولے کے روپ میں ملنے آتی ہے جس سے 'مسٹر روشو' کے ذہن کے نہاں خانوں میں بسے ماضی کے رومان پرور خیالات کی عکاسی ہوتی ہے۔

۲.۶.۴۔ سیاسی روّیوں کا اظہار:

۲.۶.۴.۱۔ 'گیت اور انگارے'۔

گیت اور انگارے مجموعے میں شامل افسانے 'زندگی، خلا اور موت' میں کریم دین، معاشرے کے وڈیروں کی سیاست کا شکار ہو کر پہلے تو نوکری سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے اور پھر انسانیت کی تذلیل کا نام دیتے ہوئے اسے رکشہ کھینچنے کی مزدوری سے بھی روک دیا جاتا ہے جس پر اس کی بیوی طوائف بن کر خاندان کی کفالت کا بیڑا اٹھاتی ہے۔ مگر ایک بار پھر معاشرے کو بے راہ روی سے بچانے کے نام پر بازارِ حسن پر تالے لگوا کر سماج و سیاست کے وڈیرے اسی عورت کو عصمت فروشی کے لیے بھرے بازار کے بیچ چوراہے میں کھڑا ہونے پر مجبور کر دیا جاتا ہے۔

مجموعے کے دوسرے افسانے 'پلازم کے جراثیم' میں امریکہ دشمنی کے الزام میں قید ہونے والے ملزم کے عدالت میں دیے گئے بیان کے ذریعے عالمی سیاست اور معاشرت کو موضوع بناتے ہوئے دیویندر اسّر نے قیدی کی زبانی اس منفی طرزِ سیاست پر شدید تنقید کی ہے کہ کس طرح امریکہ جیسے با اثر اور امیر ممالک دنیا کے غریب ممالک پر اپنی حکمرانی بالادستی

قائم رکھنے کے لیے انھیں غربت کے سمندر میں دھکیل دیتے ہیں جس کی خاطر وہ ضرورت سے زائد غلہ اور پھل تک دریا برد کر دیتے ہیں تاکہ عالمی منڈی میں مانگ کم ہو جانے پر کہیں قیمتیں کم نہ ہو جائیں۔اسی طرح امن سے اجتناب اور جنگی ماحول کا تسلسل ان بڑے ممالک کے اسلحے کی فروخت کے لیے ضروری ہے کیونکہ غریب ممالک کی مسلسل خانہ جنگی سے امریکہ جیسے ممالک کے اسلحہ کی مانگ برقرار رہتی ہے۔امیر ممالک کا یہ مکروہ فعل ان کے بہیمانہ سیاسی روّیوں کا عکاس ہے۔

مجموعے کے تیسرے افسانے 'مکتی' کا اختتام بھی معاشرے کے انھی منفی سیاسی روّیوں کی عکاسی کرتا ہے۔افسانے کی ہیروئن 'لیلاونتی' ہجرت سے قبل ہی تقسیمِ ہند کے منفی نتائج کا سامنا اپنی آنکھوں کے سامنے جوان بیٹی کی عصمت دری کے بعد اس کے اغوا ہو جانے کی صورت میں کرتی ہے۔ہجرت کے بعد ہندوستان جا کر بھی ظلم و ستم کا یہ سلسلہ تھمنے کا نام ہی نہیں لیتا اور اس کا خاوند جاسوسی کے الزام میں گرفتار ہو جاتا ہے۔قیدیوں کو چھڑانے کے لیے 'لیلاونتی' مظاہرے میں شامل ہو کر سیاسی لیڈر سے اپنے خاوند کی رہائی کا مطالبہ کرتی ہے تو وہ لیڈر، نہایت ڈھٹائی سے جاسوسی کے الزام میں گرفتار قیدیوں کی عدم رہائی کا فیصلہ سنا دیتا ہے۔سیاسی لیڈر کے فرعونیت پر مبنی بیان سے معاشرے کے منفی سیاسی روّیے عکس انداز ہوئے ہیں۔

'انسان اور انسان' میں دیویندر اسّر دنیا کو خانہ جنگی میں دھکیلنے والے امریکی لیڈران کے افکار میں پائے جانے والے تضادات اجاگر کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔ایک طرف تو امریکی دوست 'فلپ' کی بیوی 'شانتا' جنگ کے سبب ہسٹریا کی مرض میں مبتلا ہو جاتی ہے تو دوسری جانب اس کا والد بطور سائنسدان بیٹی کی ذہنی بیماری سے بے خبر، امریکی تھیوری پر کام کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے میں مگن رہتا ہے کہ جنگ، انسانی بقا کے لیے نہایت ضروری ہے۔فلپ کے سسر کی یہ منفی سوچ امریکی سیاست کا مکروہ چہرہ بے نقاب کرتی ہے جو امریکی سیاسی روّیوں کا آئینہ بھی ہے۔

'گیت اور انگارے' کے عنوان سے افسانے کی کہانی میں عالمی جنگوں کی تباہ کاریوں کے فوراً بعد غاصبوں کے خلاف عوام کے دلوں میں پلنے والی نفرت کو پروان چڑھتے دکھایا گیا ہے۔دیویندر اسّر نے افسانے میں تاریخی واقعات و دستاویزات کے پسِ منظر میں، اسپین کے غاصب حکمرانوں کے ظالمانہ ہتھکنڈے اور حریت پسندوں کا جذبۂ آزادی پیش کرنے کے علاوہ مقبوضہ علاقوں کے عوام کے دوران جنگ قتل و غارتگری اور تباہی و بربادی کے کربناک سانحات کا احاطہ کرتے ہوئے غاصبوں کا مفتوحین کے استحصال اور پھر آزادی کے متوالوں کا روپوش ہو کر اپنے ملک کو دوبارہ آزادی دلانے کے لیے جدوجہد کا منظر نامہ راوی کی زبانی بیان ہوا ہے۔اسی طرح افسانے میں جدوجہدِ آزادی کے لیڈر کے پوسٹر چھپوا کر انعام کی لالچ دیتے ہوئے اس کی گرفتاری کے لیے جال پھینکنا، سپین کے غاصب حکمرانوں کی سیاست کا مکروہ چہرے بے نقاب کرتا ہے۔

۲.۴.۲۶۔'شیشیوں کا مسیحا'۔

مجموعے 'شیشیوں کا مسیحا' کے افسانوں کی اکہری کہانیوں کے سیدھے سادھے موضوعات میں کسی افسانے میں سیاسی روّیہ نہیں برتا گیا۔

۲.۶.۴.۳۔ 'کینوس کا صحرا'۔

مجموعے کے افسانے 'مردہ گھر' میں دیویندر اسّر نے جہاں دیگر مابعدالطبیعیاتی اور سماجی روّیے بیان کیے ہیں وہاں سیاسی روّیوں کا بھی اظہار ہوا ہے۔ راوی کی مردہ لاش کی زبانی، بطور چشمِ دید گواہ، تقسیم کے بعد دورانِ ہجرت اور بعد از ہجرت سرحد کی دونوں جانب ہونے والے خون آشام فسادات کے اسباب کی اصل وجوہات بیان ہوئی ہیں۔ افسانہ نگار کے خیال میں کہ یہ خونریز فسادات، قتل و غارت اور قافلوں میں شریک خواتین کی آبروریزی جیسے گھناؤنے واقعات از خود رونما نہیں ہوئے تھے بلکہ اس مکرہ فعل کے پیچھے منظّم سیاسی، سماجی ٹھیکیدار اور مذہبی تنظیمیں ملوث تھیں جن کے اشاروں پر ناچتے ہوئے، ان کے سر پھرے جنونی اور شدت پسند پیروکاروں نے ہی، سرحد کے آر پار یکساں مکروہ کھیل کھیلتے ہوئے، آزادی کی نعمت کو معاشرتی کرب کی اندوہناک داستان میں بدل کر رکھ دیا تھا۔

۲.۶.۴.۴۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے'۔

اس مجموعے میں شامل کسی افسانے میں بھی 'شیشوں کا مسیحا' کی طرح کوئی سیاسی روّیہ بھی زیرِ بحث نہیں لایا گیا۔

۲.۶.۴.۵۔ غیر مدوّن افسانے اور سیاسی روّیے:

دیویندر اسّر کے غیر مدوّن افسانوں میں مفصل انداز میں تو سیاسی روّیوں کی عکاسی نہیں ہوئی البتہ کہیں کہیں ان رویّوں کا برسبیلِ تذکرہ اظہار ضرور ملتا ہے مثلاً 'میوزیم' افسانے میں مورتیوں اور قیمتی نوادرات کی سمگلنگ میں حکومتوں اور سیاسی وڈیروں کے ملوث ہونے کا ذکر ہے۔ اسی طرح 'سدھارتھ' افسانے کی غائب کردار 'انجنا بسواس' کے قتل کے بعد اسے لاوارث قرار دیتے ہوئے اس کی لاش جلانے کے واقعے کا ذمہ دار بین السطور میں حکومتی کارندوں کو ٹھہرایا گیا ہے۔ 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' افسانے میں بھی یوں تو کوئی سیاسی روّیہ سامنے نہیں آیا البتہ بوڑھے شخص کی زبانی سنائی گئی کہانی میں امن و سکون اور پرامن طور پر زندگی بسر کرنے والی عوام میں اختلاف اور لڑائی جھگڑے کا آغاز، سپاہیوں اور سیاستدانوں کے بستی میں آ کر بسنے سے ہونا، معاشرے کی منفی سیاسی روّیوں کا مظہر ہے۔ اسی طرح 'مسٹر روشو' افسانے میں بھی بظاہر ایسا کوئی روّیہ تو عکس انداز نہیں ہوا البتہ 'مسٹر روشو' کے دھماکے میں ملبے تلے دب جانے سے قبل، چوک کے بیچ یادگاری تختی کی تنصیب کے سلسلے میں مختلف گروپوں کی چپقلش اور بطور حفاظتی اقدامات، حکومتی کارندوں کے ڈیوٹی پر مامور ہونے کے بعد چائے ہوٹل کی دھماکے سے تباہی جیسے واقعات، معاشرے کی بدامنی میں سیاسی عناصر کے ملوث ہونے کی نشاندہی ضرور کرتے ہیں۔

۲.۶.۵۔ سماجی روّیوں کا اظہار:

۲.۶.۵.۱۔ 'گیت اور انگارے'۔

گیت اور انگارے مجموعے کے افسانے 'زندگی، خلا اور موت' میں انسانیت کی تذلیل کے سماجی روّیے کا اظہار ہوا جس میں ہیروئن کے بحیثیتِ عورت مختلف روپ پیش ہوئے ہیں، جو شادی سے پہلے خاندان کی کفالت کا بیڑا اٹھاتے ہوئے بیٹی بن کر 'نیلماں' کے روپ میں ہوٹل میں بطور ویٹریس ماں باپ کی کفالت کا بوجھ اٹھانے پر مجبور ہے، شادی کے بعد بیوی

بن کر 'نیلم بیگم' کے روپ میں اپنے خاوند کی خدمت اور بچے کی پرورش کرتی ہے۔ مگر جب سماج کے ظلم اور جبر کا شکار اس کا خاوند نوکری سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے تو ناچار وہ خاندان کی بھوک مٹانے کے لیے، طوائف کا روپ دھار لیتی ہے۔ دیویندر اسرّ کا یہ افسانہ سماجی و معاشرتی تضادات کا عکاس یوں بھی ہے کہ ایک مزدور اپنے حقوق کے حصول کے لیے ہڑتال نہیں کر سکتا اور نہ ہی کوئی آواز بلند کر سکتا ہے، اسی لیے اسے ہڑتال میں شامل ہونے پر نوکری سے نکال دیئے جانے کے بعد خاندان کی کفالت کے لیے بطور مزدور، انسانیت کی تذلیل کا پہلو مترشح ہونے پر رکشا کھینچنے سے بھی روک دیا جاتا ہے۔ سماج کے کھوکھلے اور دوہرے کردار کے منفی روّیے کی مزید عکاسی کچھ یوں ہوئی ہے کہ خاندان کے واحد کفیل 'کریم دین' کے روزگار پر پابندیوں کے بعد اس کی بیوی 'نیلم' طوائف کا پیشہ اپنانے پر نام نہاد انسانیت کا علمبردار معاشرہ پھر سے طوائف کے پیشے کو گمراہ کن اور عورت کی بے حرمتی کا موجب گردانتے ہوئے بازارِ حسن کو بھی تالے لگوا دیتا ہے۔ معاشرے کی یہ سوچ بظاہر مثبت سہی مگر بے روزگار مفلس خاندان کی عورت کے گزر اوقات کے مناسب بندوبست کے بغیر یہ فعل ایک طرح کا ظالمانہ قدم یوں بھی ہے کہ فاقہ کشی کی ماری یہ عورت بالآخر خودکشی پر مجبور ہو جاتی ہے۔ افسانے کا جملہ منظر نامہ سماج کے منفی روّیوں کا بہترین عکاسی کرتا ہے۔

'پلازم کے جراثیم' میں دیویندر اسرّ نے عالمی طاقتوں اور امریکی طرزِ معاشرت کے منفی و سماجی روّیے بیان کیے ہیں کہ عالمی طاقتوں کی اپنے دست نگر ممالک کی عورتوں تک بآسانی دسترس اور پھر ان کے استحصال کا ذکر کرتے ہوئے راوی بطور قیدی عدالت میں بیان دیتا ہے کہ امریکہ میں گھریلو جھگڑوں میں نکاح ہونے کے باوجود جیب میں پیسہ ہونے کی وجہ سے بیوی کو طلاق دینا نہایت آسان ہے اسی لیے وہاں کے امیر لوگ بیک وقت غیر ممالک کی کئی عورتوں سے نکاح کر لیتے ہیں اور جھگڑے کی صورت میں رقم کی ادائیگی کرتے ہوئے منکوحہ بیوی سے بآسانی گلوخلاصی بھی کر لیتے ہیں۔ غریب اور پسماندہ ممالک کی بیروزگاری کے ہاتھوں مجبور عوام، معاشی استحصال سے تنگ آ کر جب روزگار کی طلب میں امیر ممالک کا رخ کرتی ہے تو وہاں کے حکومتی کارکنوں اور عوام کا ان پناہ گزینوں اور مہاجروں کے ساتھ نہایت ظالمانہ روّیہ ہوتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ بڑی طاقتیں اپنی حکومتی بالادستی قائم رکھنے کے لیے اپنے حکومتی کارندوں کو بھی عوام کے آپس میں اختلافات کو جلا دینے میں بھی مصروف رکھتے ہیں تا کہ عوام الجھنوں اور مسائل میں گھرے حکومتی کوتاہیوں کی جانب دھیان ہی نہ دے پائیں۔ 'پلازم کے جراثیم' کے ذریعے دیویندر اسرّ نے معاشرے کی محکومانہ اور غلامانہ ذہنیت کے علاوہ امریکی طرزِ معاشرت کے دوغلے پن اور دیگر کمزور ممالک کی عوام کو زیرِ دست رکھنے اور غلام بنانے کی عیارانہ سیاسی، معاشی، معاشرتی اور جنگی چالوں سے پردہ اٹھاتے ہوئے عالمی تناظر میں سماج کے منفی روّیوں کو اجاگر کیا ہے۔

'مکتی' کے عنوان سے افسانے میں مہاجرین کو ہجرت سے قبل، دورانِ ہجرت اور ہجرت کے بعد کے درپیش مسائل کی نشاندہی کی گئی ہے جس میں فساداتِ ہجرت کا نشانہ عورت ہی دکھائی گئی ہے۔ ہجرت سے قبل ایک عورت کے گھر میں اس کے خاوند کو باندھ کر اس کی آنکھوں کے سامنے جوان بیٹی کی عصمت دری کے بعد اس کے گھر کا زیور اور مال اسباب لوٹ کر

بیٹی بھی اغواء کر لی جاتی ہے اور ہجرت کے بعد اس کا خاوند بھی جاسوسی کے الزام میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ الغرض سماجی روّیوں اور ظلم وستم کا سامنا یہ اکیلی عورت ہی بھگتتی ہے۔ دیویندر اسّر اور اس کے خاندان نے ذاتی طور پر خالی ہاتھ ہجرت کے کٹھن مسائل کا سامنا کیا تھا، اسی لیے وہ 'مکتی' افسانے کی کہانی میں دونوں ممالک کی سرحدوں کے پار بسنے والے معاشرے اور سماجی منفی روّیوں کے باعث غریب پسے ہوئے طبقے کے درپیش مسائل بہتر انداز سے پیش کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

اگلے افسانے 'ننگی تصویر' میں دیویندر اسّر نے کمال مہارت سے معاشرے میں مذہبی اور گروہی فسادات سے متاثرہ انسانوں کے مفصل حالات تصویر کی عورت کے مکالمے کے پسِ منظر میں گندی ذہنیت کے حامل افراد پر کھل کر تنقید کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ثقافت کی علامت کے طور پر برہنہ تصاویر سے جی بہلانا در حقیقت بزدل افراد کا حالات کا سامنا کرنے سے کنی کترانے کے مترادف ہے ایسے لوگوں کی جرأت کا فقدان انھیں مسائل کے ادراک اور مناسب حل کے لیے تگ ودو کرنے کی بجائے فراریت کی راہ اپنا کر ننگی تصاویر سے جی بہلانے کے بہانے جنسی پستی کی اتھاہ گہرائیوں میں دھکیل دیتا ہے۔ دیویندر اسّر نے ننگی تصویر کی عورت کی زبانی اس کے عریاں بدن کی تصاویر سے حظ اٹھانے والوں سے سوال کیا ہے کہ انہیں موٹے شیشوں کی عینکوں سے معاشرے کی ستائی اور ننگی تصاویر بنوانے پر مجبور عورت کی تصاویر دیکھنے کے علاوہ کوئی اور مثبت کام کیوں نہیں سوجھتا؟ افسانہ نگار نے ،فراریت کے عادی مایوس ذہنیت کے افراد کے منفی مشاغل اور جنسی تلذز کے نشے میں مبتلا افراد کی اس داستان میں سماج کے منفی روّیوں کی بخوبی عکاسی کی ہے۔

'**انسان اور انسان**' افسانے کے ہندوستان سے تعلق رکھنے والے 'راوی' اور ایک امریکی 'فلپ' کے مابین دوستی کا آغاز، دورانِ جنگ زخموں سے چور 'راوی' کی جان بچانے کے لیے، بروقت طبی امداد مہیا کرتا ہے جس سے 'فلپ' کا مثبت اخلاقی پہلو اجاگر کرتا ہے۔ مگر ساتھ ہی آگ میں گھِرے بچے کو آگ کے شعلوں سے باہر نکال کر بچے کا جھلسا، خاکستر بدن اور چہرہ دیکھ کر اسے موقع پر ہی قتل بھی کر دیتا ہے۔ 'فلپ' کا یہ عمل اس کی دوہری شخصیت کا اظہار ہے۔ 'فلپ' کے بظاہر منفی عمل پر 'راوی' کی جانب سے سخت الفاظ میں تنقید سے بھی ایک طرح سے سماج کے منفی روّیے کی بھی عکاسی ہوئی ہے جس میں راوی نے، اسی امریکی فلپ کی ایک زخمی کو، ہندوستانی ہونے کے باوجود، طبی امداد بہم پہنچا کر اس کے جان بچانے کے مثبت عمل کو بھی یکسر بھلا دیا۔ افسانے میں جہاں امریکی دوغلی پالیساں سامنے لائی گئی ہیں وہاں امریکی شہری 'فلپ' کو بھی امریکی شہری کی حیثیت سے بطور دوہری شخصیت کا حامل انسان پیش کیا گیا ہے جس سے امریکی حکومت ، معاشرے اور سماج دونوں کے دوغلے روّیے منعکس ہوئے ہیں۔

'حسن اور آئینے' میں ریلوے پلیٹ فارم پر مسافروں کی بحث کے دوران سماجی ناہمواری اور معاشرتی تضادات اجاگر ہوئے ہیں۔ افسانے کے کردار 'راجن' کی غریبوں سے ہمدردی کی ترغیب دلانے پر 'راوی' بھی اس کے ہمراہ کچی بستی جاتا ہے جہاں معاشرے کے پسے ہوئے طبقے کے مکین چند سکوں کے عوض اپنی بہو بیٹیاں سرکاری افسروں کے حوالے کرنے پر مجبور ہوتے ہیں مگر ساتھ ہی غربت کے ستائے معاشرے کی یہ جوان لڑکیاں، کسی اجنبی کو اپنی مرضی کے بغیر چھونے تک بھی

نہیں دیتیں، جس کا عملی تجربہ 'راوی' کو بھی لڑکی کا نادانستگی میں ہاتھ تھامنے پر تھپڑ کھانے کے بعد بخوبی ہو جاتا ہے۔ 'حسن اور آئینے' کے 'راوی' کی ترغیب پر جب دونوں دوست ریل کے سیکنڈ کلاس ڈبے میں سفر کرتے ہیں تو دورانِ سفر مسافروں کی مختلف موضوعات پر باہمی بحث سے سماجی رڈیوں کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔ ضرورت درضرورت کے موضوع پر مبنی بحث روٹی کے حصول سے شروع ہو کر روٹی پر ہی جا ختم ہوتی ہے۔ یہی روٹی ہی بنگال کے قحط کا سبب تھی، خونریز عالمی جنگ کا سبب بھی یہی روٹی ہی تھی، روتی مائیں کلبلاتے بچے، مزدور کسان کلرک سب اسی محور کے گرد گھومتے ہیں۔ الغرض افسانہ نگار نے فکرِ معاش اور روزی روٹی کے حصول کی راہ میں حائل درپیش مشکلات کے حل کی جانب سماج کی عدم توجہ کا منفی روّیہ کو نمایاں کرنے کی کاوش کی ہے۔

۲۶.۵.۲۔ 'شیشوں کا مسیحا'۔

دیویندر اسّر کے دوسرے افسانوی مجموعے شیشوں کا مسیحا کا پہلا افسانہ 'جیب کترے' اک ایسے سماجی روّیے کا عکاس ہے جس کا قاری کو عملی زندگی میں بھی سامنا رہتا ہے۔ انسان کا اپنے آپ پر عدم یقین اسے کہیں کا نہیں رہنے دیتا، خاص طور پر جب وہ اپنے بہی خواہوں کے بارے میں بدگمانی کا شکار ہو کر ان کا ہر عمل شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے لیکن اصل حقائق سے پردہ اٹھنے کے بعد اس کے پاس مداوے کے لیے کچھ باقی نہیں بچتا۔ 'یوگیندر پردیپ' اپنے جیب کترے دوست پر تو مکمل اعتماد کرتا ہے مگر سکول پرنسپل 'استادمنی برگھوش' کو دو ماہ کی تنخواہ کی بندش کی بناء پر اپنا خیر خواہ سمجھنے کی بجائے دشمن گردانتا ہے جب کہ حقیقت اس کے یکسر برعکس ہوتی ہے۔ چونکہ 'استادمنی برگھوش' کی سوچ نیک نیتی پر مبنی ہے اس لیے وہ سکول کے مالک کے حکم کی تعمیل میں بادلِ نخواستہ یوگیندر پردیپ کو ملازمت سے فارغ تو کرتا ہے مگر مالک سے اس کی تنخواہ کی ادائیگی کی تاکید بھی کرتا ہے جس کا علم جیب کترے 'اماناتھ' کی پرنسپل کی کٹی جیب سے رقم کی بجائے سکول مالک کے نام رسید سے ہوتا ہے کہ پرنسپل استادمنی برگھوش، 'یوگیندر پردیپ' کا دشمن نہیں بلکہ خیر خواہ تھا۔ 'یوگیندر پردیپ' کا کردار ہمارے ان سماجی منفی روّیوں کا عکاس ہے جن کے تحت معاشرے کا ہر فرد دوسرے شخص کو اپنا دشمن گردانتا ہے، خواہ وہ استادمنی برگھوش کی طرح اس کا خیر خواہ ہی کیوں نہ ہو۔ افسانے کے کردار 'یوگیندر پردیپ' کے روپ میں سماج کے عدم اطمینان اور کم ظرفی پر مبنی روّیے اجاگر ہوئے ہیں۔

'جیل' کے اچھوتے عنوان پر مرتب اس افسانے میں سماج کی نظروں سے بظاہر اوجھل کرداروں کی زندگی کے پہلو زیرِ بحث لاتے ہوئے قیدی اور اس کے لواحقین کے مابین ملاقات کی آس امید کی خوشی سے لبریز ان جذبات کی عکاسی ہوئی ہے جن کا احساس جیل کا قیدی یا پھر اس کے لواحقین ہی بہتر انداز میں کر سکتے ہیں۔ دیویندر اسّر بذاتِ خود جیل یاترا کے تلخ تجربے سے ہو گزرے ہیں اسی لیے انھوں نے ایسی ہی ملاقاتوں کا سماں باندھتے ہوئے کہا ہے کہ ملاقات کے بعد قیدی جیل میں رہ کر بھی خود کو جیل سے باہر کی دنیا میں سانس لیتا محسوس کرتا ہے تو اس کی زندگی جھوم اٹھتی ہے۔ اپنوں سے ملاقات کی تیاری میں مصروف قیدی اور لواحقین دونوں کے راحت افزا جذبات ہمارے سماجی روّیے کی وکالت کرتے ہیں۔

'شیشوں کا مسیحا' مجموعے کا اگلا افسانہ 'سنک کافی' رائی کا پہاڑ بنانے اور بدگمانی کی بنیاد پر کسی کے بارے میں غلط رائے قائم کرنے جیسی اہم معاشرتی برائی کی نشاندہی کے ساتھ ساتھ مغربی معاشرے کی شور شرابے اور مئے ناب میں ڈوبے لائف سٹائل کا ذکر مختصر اور دلچسپ جملوں پر مشتمل نوک جھونک سے ہوتا ہے جس میں حاضرین کے حد سے زیادہ شراب پینے اور صنفِ نازک کا پیچھا کرنے کے علاوہ شادی جیسے مقدس رشتے کو ہدفِ تنقید بناتے ہوئے اسے قانونی طوائف (Legal Prostitution) کا نام دینا وغیرہ شامل ہیں۔ اسی طرح افسانے کی ہیروئن مردوں پر طنز کرتے ہوئے انھیں شادی کا مشورہ تو دیتی ہے مگر ساتھ ہی عورتوں کو شادی کرنے سے باز رہنے کی تاکید بھی کرتی ہے۔ سنک کافی افسانے میں جنس و محبت کے ضمن میں مختلف سماجی موضوعات زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔

دیویندر اسّر کے اگلے افسانے 'آنندا' کی کہانی سے پابندیٔ وقت اور وقت کی قدر سے متعلق یہ اہم پیغام ملتا ہے کہ کامیابی ہمیشہ اسی کے قدم چومتی ہے جو وقت کی اہمیت جانتا ہو اور بر وقت ایک ہی ٹانکا لگا کر خود کو بے وقت کے سوٹانکے لگانے سے بچالے۔ بصورتِ دیگر وقت کی ناقدری کا انجام 'آنندا' کی طرح بھگتنا پڑتا ہے جسے محبت میں کامیابی تو درکنار محبوبہ کی شادی کی پہلی سالگرہ کی تقریب میں شمولیت کی بجائے موت کا منہ دیکھنا پڑا۔ 'آنندا' کی محبت میں ناکامی کے پسِ پردہ زندگی کے معاملات میں دنیا کی مخالف سمت چلنے کی روش بطور منفی سماجی روّیہ، اجاگر ہوئی ہے۔

دیویندر اسّر نے 'مکان کی تلاش' میں مکان کی اہمیت کو بنیادی سماجی و معاشرتی ضرورت کے طور پر اجاگر کیا ہے۔ اس کے علاوہ سرحدی تقسیم کے نتیجے میں سرحد کی دونوں جانب، دورانِ ہجرت برپا ہونے والے فسادات کے پسِ منظر میں رونما ہونے والے دلدوز واقعات کی جانب بھی نشاندہی کی گئی ہے۔ کہانی کے کردار 'لتا' کو اس کے والدین بازیابی کے بعد جھوٹی انا کی خاطر اسے اپنانے انکار کرتے ہیں تو وہ مضبوط ارادوں کے ساتھ حالات کا تنہا مقابلہ کرنے نکل پڑتی ہے۔ نوکری کے حصول کے بعد مکان بھی کرائے پر لے کر مالک مکان کی شرائط کی تکمیل میں 'اما کانت' کو بطور خاوند پیش کرتے ہوئے اسے آدھے کرائے پر کمرہ شیئر کرنے پر راضی کر لیتی ہے۔ 'لتا' افسانے میں مضبوط اخلاقی کردار کے حامل انسان کے طور پر سامنے آئی ہے جو ایک اجنبی جوان مرد کے ساتھ ایک ہی کمرے میں، بظاہر بیوی بن کر رہنے کے باوجود، اپنی عزت و ناموس پر کوئی حرف نہیں آنے دیتی۔ 'اما کانت' کی بیوی کا بغیر اطلاع آ کر باتھ روم میں زنانہ لباس دیکھتے ہی اصل حقائق جانے بغیر خاوند کے کردار پر طعن و تشنیع کرتے ہوئے اسے ہمیشہ کے لیے چھوڑ جانا اور مالک مکان کی جانب سے کرائے دار کی شادی شدہ ہونے جیسی شرائط وغیرہ، ہمارے سماجی روّیے کی منفی روایت کے آئینہ دار ہیں۔

دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں کی طرح 'مارگریٹ' کے عنوان سے مرّتبہ افسانے میں عورت ایک مضبوط میں پیش ہوئی ہے جو اپنی مرحومہ ماں کی بے پناہ عقیدت مند ہے اور ماں کی قبر کے قریب سے ملنے والی لاوارث نوزائیدہ بچی کو گود لے کر بذاتِ خود ماں کا کردار نبھانے لگتی ہے لوگوں کے اس کے کردار پر شک کرنے اور بنا باپ کے بچی پیدا کرنے جیسے طعنے بھی وہ خاطر میں نہیں لاتی ہے۔ اپنے اصولوں کی پاسداری میں وہ خود بھی محبت میں ملاوٹ برداشت نہیں کرتی اور نہ ہی

دوسروں سے یہ توقع رکھتی ہے۔ اس لیے لے پالک بچی کی موت کے بعد بطور نرس ملازمت کے دوران ایک بچے کا گلا گھونٹ کر اسے جان سے مار دینے پر ملازمت بھی چھوڑنی پڑ جاتی ہے۔ 'مارگریٹ' کے خیال میں پیدا ہونے والے بچے کی ماں کی مرضی کے خلاف محبوب کی بجائے کسی اور شخص سے شادی کے بعد پیدا ہونے والا بچہ ناجائز ہی ہوتا ہے کیونکہ صرف محبت کی شادی کے بعد پیدا ہونے والے بچے ہی جائز تصوّر کیے جا سکتے ہیں۔ 'مارگریٹ' مرد اور عورت کے باہمی رشتوں میں، جسموں کی بجائے پیار محبت کی بنیاد پر قائم رشتے کو فوقیت دیتی ہے۔ 'مارگریٹ' کی شادی کی آفر، 'آنند' اس کے کردار پر شک کی بناء پر ٹھکرا کر چلا جاتا ہے جس کا بدلہ مارگریٹ 'آنند' کی شادی کی درخواست ٹھکرا کر اتارتی ہے کیونکہ 'آنند' اسے ضرورت کے وقت تنہا چھوڑ کر جاتے وقت اس کی محبت کے بوئے بیج میں زہر ملا کر چلا گیا تھا اس لیے اب وہ اس سے کوئی جسمانی تعلق قائم کرنے سے صاف انکار کر دیتی ہے۔ مشکل وقت میں ساتھ نہ دینا اور گود میں بچہ ہونے کی صورت عورت کو اپنانے سے انکار، مردوں پر مشتمل ہمارے سماج کا اک عام سا منفی روّیہ ہے۔

۴.۵.۶.۲۔ 'کینوس کا صحرا'۔

دیویندر اسّر کے تیسرے مجموعے 'کینوس کا صحرا' کے پہلے افسانے 'نیند' میں 'ایرا' نے کچن جاتے ہوئے اپنی تنہائی اور اندرونی کرب کا اظہار کرتے ہوئے اپنے خاوند کے ہر وقت پیسے کے پیچھے دوڑ لگائے رکھنے کا گلہ کیا تھا۔ اب 'ایرا' کی خودکشی کی خبر پر جب 'روی' ہسپتال پہنچتا ہے تو 'ایرا' مسکرا کر بتاتی ہے کہ گزشتہ رات پارٹی میں لوگوں کے دوغلے پن سے پریشان گھر لوٹتے وقت رستے میں جب اس کے دل میں گھاس پر چلنے کی شدید خواہش پیدا ہوئی تو اس کا خاوند اپنی تھکاوٹ اور زیادہ پی جانے کے بہانے، اسے گھر واپس لا کر خود تو سو گیا مگر 'ایرا' نے نیند نہ آنے پر پہلے ایک گولی کھائی اور پھر متعدد گولیاں کھاتی رہی۔ یہ افسانہ بے جوڑ کی شادی کے نتیجے میں عورت کو درپیش پیچیدہ مسائل کی نشاندہی کرتا ہے کہ انسان محض مال و دولت سے ہی ذہنی سکون حاصل نہیں کر سکتا بلکہ ذہنی سکون پانے کے لیے پیار محبت اور اک دوسرے کے احساسات کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے وگرنہ عملی زندگی میں بھی ویسے ہی نتائج پیش آ سکتے ہیں جس کا سامنا زیرِ نظر افسانے میں 'ایرا' نے کیا۔ یہ نتائج ہمارے سماج کے منفی روّیے کی دین ہیں۔

'سیاہ تل' کے عنوان سے افسانے میں دیویندر اسّر نے گلیمر اور ماڈلنگ کی دنیا میں عورت کی بے بسی اور بے چارگی کے ساتھ ساتھ پرڈیوسر جیسے اجارہ دار طبقے کی بے حسی پر سے بھی پردہ اٹھایا ہے اور ساتھ ہی خودداری کی روش پر عمل پیرا ماڈل گرل کے انجام سے بھی لوگوں کو باخبر رکھنے کے لیے، 'سیاہ تل' کے عنوان سے افسانے میں معاشرے کے اس سماجی روّیے کی تشریح بھی کی ہے۔ جس کی رو سے معاشرے میں امیر اور بااثر طبقہ اپنے ماتحت ملازمین، خصوصاً عورت کی ذاتی زندگی تک میں دخل اندازی اپنا بنیادی حق تصوّر کرتا ہے۔

'گلین' افسانے میں 'سیاہ تل' افسانے کی طرح دیویندر اسّر مروّجہ آرٹ اور گلیمر کی دنیا کے مکروفریب سے بھرے ماحول کا نقشہ کھینچنے اور مصنوعی دنیا سے متعلق سماجی روّیے کے اظہار میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔ افسانے میں گلیمر کی دنیا میں

نمبرون کی دوڑ میں شامل دو کردار، مطلوبہ نتائج کے حصول میں دوسروں کا کندھا استعمال کرنے کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی باا ثر شخصیات کا ذاتی مفادات کے لیے میرٹ کی دھجیاں بکھیرنے میں کوئی کسر باقی نہ چھوڑنے اور ایسی تقریبات میں پریس اور میڈیا کا کردار بھی زیرِ بحث آیا ہے۔ دیویندر اسّر نے 'گلیمن' افسانے میں باثر شخصیات کے گلیمر کی دنیا میں بچھائے گئے مکر و فریب کے جال، مکروہ ہتھکنڈوں اور دوغلے پن پر مبنی سماجی روّیے بے نقاب ہوئے ہیں۔

'بجلی کا کھمبا' کے عنوان سے افسانے میں دیویندر اسّر نے بجلی کے کھمبے اور اس کے بلب کو مرکزی موضوع بنا کر پیش کیا ہے جو معاشرے کے پریشان حال اور تنہائی کے شکار لوگوں کے دکھ درد بانٹنے کا مرکز ہونے پر اہم کردار ادا کرتا ہے۔ بجلی کے کھمبے کے نیچے لوگ ایک دوسروں سے اپنے غم یا پُرمسرت لمحات شیئر کرتے ہیں یوں یہ بجلی کا کھمبا، ہر ایک کے دکھوں اور خوشیوں میں برابر کا شریک ہوتا ہے لیکن بجلی کا کھمبا، انسان کے دکھ درد کا ہر لمحہ محسوس کرتے ہوئے بھی بے جان اور بے زبان ہونے کے سبب نہ تو کسی کی مدد کر سکتا ہے اور نہ ہی اس کی خوشیوں میں شریک ہوسکتا ہے۔ یہی حال آج کے معاشرے کے انسان کا بھی ہے جو بجلی کے کھمبے کی طرح دیکھنے اور سننے کی قوت کے باوجود اپنے پرائے کے غموں کے مداوے سے قاصر ہے۔ دیویندر اسّر نے بجلی کے کھمبے کے استعارے سے بے حسی اور بے مروّتی پر مبنی سماجی روّیوں پر طنز کے تیر برسائے ہیں۔

'مردہ گھر' افسانے میں افسانہ نگار نے مختلف سماجی روّیے قاری کے سامنے رکھے ہیں۔ ان میں 'راوی' بطور مردہ لاش، وارثوں کا انتظار کرتے ہوئے معاشرے کے افراد کی بے حسی پر مبنی واقعات کے عملی تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔ ان میں سب سے پہلے بیچارے حساس طبیعت شاعر سے پیش آنے والے حالات ہیں۔ اسی طرح دوسرا واقعہ ہسپتال میں ٹرالی پر پڑی ایک عورت سے پیش آیا جو نہ تو شاعرہ تھی اور نہ ہی اختلاجِ قلب کی مریضہ، مگر اس نے ذہنی کرب سے نجات کے لیے کثیر مقدار میں خواب آور گولیاں کھا کر موت کو گلے لگا لیا تھا۔ جان بلب مریضوں کے دکھی منظر نامے میں افسانہ نگار نے نرس اور ڈاکٹر کے مابین عشقیہ روابط زیرِ بحث لاتے ہوئے بتایا ہے کہ نرس ڈاکٹر سے شام سات بجے، پارک میں ملنے کا وعدہ کرتی ہے اور پھر ڈاکٹر کے عشق میں مبتلا یہی نرس مریض کو انجیکشن لگاتے ہوئے، عشق میں ناکامی اسے خودکشی کے لیے خواب آور گولیاں کھا لینے کا طعنہ بھی دیتی ہے۔ اس کے بعد چند مزید سماجی منفی روّیے بھی (مردہ لاش) 'راوی' کی زبانی بیان ہوئے جب وہ اپنے ماضی کی یادوں میں الجھا بچپن میں پہلی مرتبہ لوٹی ہوئی پتنگ کا واقعہ یاد کرتا ہے جب ایک 'بڑے لڑکے' نے تھپڑ مار کر چھین لی تھی جس کے بعد اس نے تمام کھیل چھوڑ کر بستی بھی چھوڑنے پر مجبور ہوگیا تھا، کیونکہ 'بڑا لڑکا' تو ہر جگہ موجود ہوتا ہے۔ اسی طرح وارثوں کی منتظر اس مردہ لاش کو قتل و غارت کے واقعات یکے بعد دیگرے یاد آنے لگتے ہیں جن میں 'بڑے لڑکے' کے خفیہ ہاتھ ملوث ہوتے ہیں، جنھوں نے ایک معصوم لڑکے کو پیٹا تھا پھر انہی ہاتھوں نے لاش کے ٹکڑے کر کے ندی میں بہا دیے تھے۔ انہی ہاتھوں نے جیل میں ڈبل روٹی چرائی تھی۔ ان خفیہ ہاتھوں کے بارے میں آگہی کے باوجود راوی کو ان ہاتھوں کے، اس کی اپنی موت میں ملوث ہاتھ کا علم نہ ہوسکا۔ دیویندر اسّر نے واقعات کی مثالوں کے پسِ

منظر میں سماج کے مختلف منفی روّیے بیان کیے ہیں۔

'مفرور' افسانہ دراصل، انسان کی خود سے فراریت کا سماجی روّیہ ہے۔ انسان اپنی ذمہ داریوں اور اصل حقائق کا مقابلہ کرنے اور حالات کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کرنے کی بجائے ہمیشہ اپنے فرائض سے پہلو تہی کی عادت اپنائے ہوئے ہے اور جب انسان اپنے آپ سے بھی پہلو تہی کا مرتکب ہوتا ہے تو اس کا ضمیر سائیہ بن کر اس کے مدّ مقابل آن کھڑا ہوتا ہے۔ دیویندر اسّر 'مفرور' کی معرفت یہ بیان کرنے میں کامیاب رہے ہیں کہ انسان جس سائے سے پیچھا چھڑانا چاہتا ہے وہ اس کا سائیہ نہیں بلکہ اس کا اپنا آپ ہوتا ہے۔ اصل حقائق سے آگاہی پر بالآخر انسان درپیش اصل مسائل کے حل کے لیے کوششیں شروع کر دیتا ہے جو اسے بہت پہلے کرنا چاہیے تھیں۔ دیویندر اسّر اپنے افسانے 'مفرور' کی وساطت سے سماجی روّیے اجاگر کرتے ہوئے اہم درسِ حیات دینے میں کامیاب ٹھہرے ہیں کہ معاشرے کا ہر فرد اپنے فرائض کا ادراک کرتے ہوئے فراریت کی راہ اپنانے کی بجائے اپنے درپیش مسائل کے حل میں مصروفِ عمل ہو کر حالات کا پامردی سے مقابلہ کرتے ہوئے اپنے زندہ ہونے کا ثبوت دینا چاہیے۔

'ایک پری کتھا' کے عنوان سے افسانے میں دیویندر اسّر نے عالم فاضل باپ کی فرمانبردار بیٹی 'میرا' کی کہانی مرتب کرتے ہوئے، اہلِ ثروت کی نظروں میں اہلِ علم کے خلاف پائی جانے والی تحقیر آمیز روّیوں کی سماجی برائی بخوبی اجاگر کی ہے۔ 'میرا' کا دولتمند خاوند ہمہ وقت بیٹی کے سامنے اس کے عالم فاضل باپ کی تحقیر کا کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کرتا جس کا تابعدار بیٹی 'میرا' اور اس کے ہونہار اور قدردان شاگرد دونوں کو سخت صدمہ ہوتا ہے چنانچہ جب وہی شاگرد میرا کے خاوند کے آئینی معاملات پر مشاورت دینے آتا ہے تو وہ باتوں باتوں میں رمزیت اور علامتی کہانی میں 'میرا' کو امید کی کرن دکھاتے ہوئے خاوند سے چھٹکارا پانے اور راہِ فرار کی ترکیب پر عمل پیرا ہونے کی ترغیب دلاتا ہے۔ اسی طرح 'میرا' بھی اپنے خاوند کی دولت اور ثروت کو ٹھوکر مار کر اپنے باپ کی قیمتی نشانیاں سمیٹے گھر سے نکل پڑتی ہے۔ امیر طبقے کی جانب سے اہلِ علم کی تحقیر و تذلیل معاشرے کے منفی سماجی روّیے اجاگر کرتا ہے۔

دیویندر اسّر نے 'بچہ رو رہا ہے' کے عنوان سے افسانے میں بلراج مین را کے متعدد افسانوں کا اندازِ بیان اپناتے ہوئے بیانیہ کی بجائے آزاد نظم کی ہئیت میں کہانی کے منظر نامے کے تقریباً ہر بند میں ڈرامائی انداز اپنایا ہے جس میں ان کے کئی دیگر افسانوں کی طرح سماجی تضادات پر مبنی روّیے کھل کر بیان ہوئے ہیں۔ راوی گندگی کے ڈھیر سے نوزائیدہ بچہ اٹھا تو لیتا ہے مگر اپنے مثبت عمل کے باوجود، سماجی روّیوں اور آئینی جکڑ کے خوف سے، جن کے تحت کسی بچے کو ولدیت کے ثبوت کے بغیر اپنے پاس رکھنے کے جرم میں اغواء کی دفعات کے تحت جیل ہو سکتی ہے، وہ بچہ باغ کے کونے میں پھولوں کی کیاری میں چھپا کر اندھیرا ہونے کا انتظار کرنے لگتا ہے تا کہ لوگوں کی نظروں سے اوجھل، اسے کسی محفوظ مقام پر لے جائے۔ معاشرے کے افراد کے نیک نیتی پر مبنی عمل کو بھی شک و شبے کی نگاہ سے دیکھنا ہمارے معاشرے اور سماج کے منفی روّیوں کا اظہاریہ ہے۔

'احساس کی کوئی منزل نہیں' بیانیہ اسلوب کی سادہ کہانی کے افسانے میں دیویندر اسّر نے 'آنند' اور 'رمنا' کی آپس میں محبت کا تعلق ہونے کے باوجود 'رمنا' کو بیروزگاری کے باعث خوش نہ رکھ سکنے کے خدشے کے پیشِ نظر 'رمنا' کے از خود نوکری ڈھونڈنے اور بھوکی رہ کر گزارا کر لینے کی یقین دھانی کے باوجود، ایک امیر ٹمبر مرچنٹ کی بیٹی 'سنتوش' سے شادی کر لینے کی کہانی بیان کی ہے۔ 'سنتوش' جب، 'آنند' اور 'رمنا' کے مابین عشق کے بارے میں گن سن ہونے پر زہر کھا کر خودکشی کر لیتی ہے تو آنند چیخنے چلانے لگتا ہے کہ بیوی کو اسی نے زہر دے کر مارا ہے۔ افسانے میں انسانی معاشرے میں مروّج دھوکہ دہی، مکروفریب اور دوغلے کردار پر مبنی سماجی روّیوں سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اس افسانے کے پسِ منظر اس حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے کہ مکار زمانے میں اگر کوئی شخص ضمیر کی آواز پر لبیک کہتے ہوئے سچائی اور خلوص پر ایمان رکھتا ہے تو دنیا، یقین کرنے کی بجائے اسے ابنارمل اور پاگل قرار دینے پر تل جاتی ہے۔ باطن اور خلوص کی بجائے ظاہر پرستی کا پیروکار سماج، کسی انسان کے بارے میں روحانیت اور باطن کی بجائے ظاہری حالات وواقعات کی بنیاد پر فیصلے صادر کرتا ہے، جس سے یقیناً منفی سماجی روّیوں کی نشاندہی ہوتی ہے۔

دیویندر اسّر کے 'ہم شہر بدل گئے' کے عنوان سے افسانے میں ان کے دیگر متعدد افسانوں کی طرح، تقسیمِ ہند کے نتیجے میں سرحد کی دونوں جانب، ہجرت کرنے والوں کی دکھی داستان رقم کرتے وقت اتنا ضرور خیال رکھا ہے کہ اس افسانے میں، گذشتہ افسانوں کے برعکس پاکستان سے ہندوستان کی جانب ہجرت کرنے والوں کے ذکر کی بجائے، ہندوستان سے پاکستان ہجرت کرنے والوں کی داستان بیان ہوئی ہے۔ افسانے کا کردار 'فضل دین' گنگا جمنا کنارہ چھوڑ کر پاکستان ہجرت کرنا ہی نہیں چاہتا۔ اس کا پورا خاندان پاکستان جا کر آباد ہو گیا مگر اس نے جوان بیٹے کے ساتھ جانے سے صاف انکار کر دیا۔ جب اس کا بیٹا دوسری مرتبہ پاکستان سے، اسے لینے آتا ہے تو وہ پھر بھی پہلے کی طرح ہندوستان چھوڑنے سے صاف انکار کر دیتا ہے۔ اس کے علاوہ افسانے کے جوان طبقے پر مشتمل کردار باہم اکٹھے اپنی سابقہ درسگاہ میں، بیتے زمانے کے واقعات اور حسین یادیں تازہ کرتے ہوئے ہنسی خوشی اپنے ماضی کی کہانیاں زیرِ بحث لاتے ہیں۔ مگر ان کی خوشی کے ظاہری جذبات کے پیچھے دوبارہ بچھڑ کر اک دوسرے سے دور چلے جانے کا خوف اور کرب ان کے چہروں سے صاف عیاں ہوتا ہے۔ افسانے میں جنم بھومی کی مٹی سے عشق سے سماج ومعاشرت کے مثبت روّیے کی عکاسی ہوئی ہے۔

۴.۵.۲۶۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے'۔

مجموعے کے پہلے افسانے 'وے سائڈ ریلوے سٹیشن' کی کہانی معاشرے کی مادی ترقی کے پسِ منظر میں انسانی ہاتھوں سے فطرتی حسن کی تباہی و بربادی کے بعد اس کے پچھتاوے کی داستان ہے۔ قدرتی اور فطرتی حسن کا مظہر جنگل، روزِ ازل سے انسانی ہاتھوں سے اپنی تباہی و بربادی کا گواہ ہے۔ جنگل میں بسنے والا انسان شروع دن سے اپنے لباس، ہتھیار، اور موسمی شدت سے بچاؤ کی خاطر گھر بنانے کے لیے جنگل کے درخت کاٹتا چلا آیا ہے۔ درختوں پر ظلم وستم کا یہ سلسلہ کھیتی باڑی کے نام پر بھی جاری رہا اور پھر موجودہ دور کے سماجی روّیے کی پیروی میں تہذیب یافتہ انسان بھی نئی نئی بستیاں

بسانے کے نام پر اسی قبیح رسم پر عمل پیرا ہے۔

درختوں کی کٹائی اور جنگل کی تباہی کی یہ المناک داستان یہیں ختم نہیں ہوتی بلکہ انسان نے اپنے مفاد کی خاطر درختوں کی قربانی اور جنگل اجاڑنے کے بعد اپنے دوغلے کردار کا نیا باب وا کرتے ہوئے بستیاں بسا لینے کے بعد اب نئے سرے سے جنگل بسانے اور درخت لگانے کے لیے مختلف قسم کے پروگرام شروع کر رکھے ہیں۔ سکول کے طلبہ سے لے کر دیگر سوشل پروگراموں کے ذریعے پرنٹ اور الیکٹرانک میڈیا الغرض ہر جگہ زور و شور سے دوبارہ جنگلوں کی آباد کاری مہم شروع کی گئی ہیں۔ الغرض دیویندر اسّر کا زیرِ نظر افسانہ موجودہ ترقی یافتہ سماج کے دوغلے روّیوں کا مؤثر ردّعمل بھی کہلایا جاسکتا ہے۔

'میرا نام شنکر ہے' افسانے میں بھی 'پرچھائیوں کے تعاقب' کی طرح انسانی شناخت کا سماجی روّیہ زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ دیویندر اسّر نے افسانے میں یہ اہم نکتہ بیان کیا ہے کہ انسان کی پیدائش سے لے کر تا دمِ مرگ، انسان کی اپنی شخصیت کسی نہ کسی پردے کے پیچھے گم رہتی ہے۔ شخصیت کی گمشدگی اور تلاش کا رونا روتے ہوئے افسانے کا راوی بیان کرتا ہے کہ سب سے پہلے تو بچپن میں سکول کے زمانے سے ہی رول نمبر کا ہندسہ انسانی شخصیت میں حصہ دار بن کر اصل نام پسِ منظر میں ڈال دیتا ہے۔ آگے چل کر مکان کے نمبر ہوں یا بیماری کی حالت میں مریض کے طور پر بیڈ نمبر، الغرض ہر جگہ انسان کی شخصیت مسخ ہوتی ہی رہتی ہے اور اگر خدانخواستہ انسان جیل چلا جائے تو بطورِ قیدی، بیرک نمبر اور لباس کا نمایاں نمبر، جیل میں اس کی شناخت بن جایا کرتا ہے۔ افسانہ نگار نمبروں سے انسانی شناخت کا سلسلہ مزید آگے بڑھاتے ہوئے، آج کل کے مادہ پرستانہ دور میں، اور خاص طور پر شہر کے باسیوں کے بعد از مرگ، قبرستانوں میں قبر نمبروں کی الاٹمنٹ بھی زیرِ بحث لانی چاہیے تھی۔ اکہری تہہ پر مبنی سادہ بیانیہ پر مشتمل کہانی میں دیویندر اسّر نے ایسا موضوع چھیڑا ہے جس کا سامنا انسان، زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر لازمی کرتا ہے۔ نمبروں سے شناخت اور تعارف کے سبب، جیتے جاگتے انسان کو نمبروں سے پکارتے ہوئے اس کی اصل شخصیت مسخ کر دینا ہماری معاشرت کا منفی سماجی روّیہ ہے۔

'روشنی کا سفر' کے عنوان سے افسانے کی بنیاد 'ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ'' پر استوار کرتے ہوئے سماج کے ایسے منفی روّیے کی نشاندہی کی ہے جو بذاتِ خود کسی المیے سے کم نہیں ہے۔ افسانے میں آج کل کے معاشرے کی شکوک و شبہات کی فضا میں زندگی گزارنے کی منفی روایت کی اصلاح کے لیے منفی سوچ کے پروردہ لوگوں کو نئی پڑوسن کے کردار کے توسط سے زندگی کی مثبت اور روشن سمتوں کے تعین کی دعوت دی ہے۔ 'روشنی کا سفر' ہمیں اصل حقائق سے آگاہی حاصل کیے بغیر دوسروں پر تہمت لگا کر انھیں تحقیر و تذلیل کا نشانہ بنانے کی روایت سے اجتناب برتنے کا درس دیتا ہے تاکہ ہم اپنی مثبت توانائیاں غیر ضروری کاموں میں صرف کرنے اور دوسروں کو مسائل میں الجھا کر ان کی زندگی میں زہر گھولنے سے باز رہیں۔ آج کل کے معاشرے کا یہ المیہ ہے کہ ہم دوسروں کا سکون سے جینا برداشت ہی نہیں کر پاتے۔ خصوصاً جب ہمارا نشانہ ایک عورت ہو تو پھر ظالم سماج اس پر طنز و ملامت کے تیر برسا کر اس کی زندگی اجیرن بنا دیتا ہے۔ حالانکہ دوسروں کا سکھ چین چھین

کر خوش رہنے کی معاشرے میں مروّجہ منفی روایت کے نتیجے میں دوسروں کو مسائل کی دلدل میں دھکیلنے والا خود بھی بغض وحسد کی آگ کے میں جل کر بھسم ہو کر رہ جایا کرتا ہے۔

مجموعے کے افسانے 'آپریشن' کی کہانی میں دیویندر اسّر نے عورت کی بے مروّتی اور گرگٹ کی طرح رنگ بدلنے کی منافقانہ فطرت کا کامیاب آپریشن کرتے ہوئے معاشرے کے منفی سماجی روّیے کی نشاندہی کی ہے۔ افسانے کی مرکزی کردار 'ایرا' اک نئی محبت اور جز وقتی فائدے کی خاطر خاوند کی زندگی بلکہ اپنی اولاد کی محبت تک بھی داؤ پر لگا دیتی ہے۔ منافقت میں وہ اس حد تک آگے نکل جاتی ہے کہ اپنے خاوند کے منہ پر اسے گاڑی کے نیچے آ کر مرنے کی بد دعائیں بھی دیتی ہے اور جب اس کا خاوند آپریشن تھئیٹر میں خون کی بوتل کے لیے موت وحیات کی کشمکش میں مبتلا ہوتا ہے تو یہی عورت خاوند سے کسی قسم کے رشتے سے ہی منحرف ہو جاتی ہے۔ افسانے میں اخلاقی طور پر زوال پذیر معاشرے میں مروّج وقتی فائدے کے لیے اپنوں کو بھلانے کی منفی روایات اور اپنوں کی بے وفائی اور بدلتے وقت کے ساتھ قریبی رشتوں کے ٹوٹ کر بکھرنے کی داستان بیان ہوئی ہے۔

'ایک شام کی بات چیت' دراصل امیر لوگوں کے ڈرائینگ میں ہونے والی گفتگو کے پسِ منظر میں ان کے ظاہر اور باطن کے مابین حائل خلیج کو اجاگر کرنے کی کاوش ہے۔ ایک دوسرے پر فوقیت اور امارت جتانے کی بیماری میں مبتلا یہ امیر طبقہ، ظاہری رکھ رکھاؤ ناک اونچی رکھنے اور ایک دوسرے پر فوقیت کے گھمنڈ اور رعونت میں لاکھوں خرچ کرنے کو ہمہ وقت تیار رہتا ہے مگر اس کے برعکس یہی امیر طبقہ، ضرورت مند کی ضرورتوں سے کبھی باخبر نہیں ہونا چاہتا۔ دوسروں کی مدد تو درکنار زندگی کی معنویت سے بھی لاعلم ایسے لوگوں کے پاس اپنی ذات کے لیے بھی وقت نہیں ہوتا۔ افسانے میں دیویندر اسّر نے یہ بھی موازنہ پیش کیا ہے کہ امیر زادیوں کو ان کے ڈرائینگ روموں میں سجی سجائی اشیاء کی قیمتوں اور تاریخ جغرافیے کا تو بخوبی علم ہے مگر معاشرے کے ضرورتمند لوگوں کے بارے میں ان کا علم ہیچ ہے۔ امیر زادیوں کی ذہنی پسماندگی کی انتہا یہ بھی ہے کہ وہ اپنی بیماریاں بھی بطور سٹیٹس سمبل کے پیش کرتی ہیں۔ افسانے میں معاشرے کے کھوکھلے پن پر مبنی سماجی روّیے اجاگر کرتے ہوئے افسانہ نگار، امیر خواتین کی لایعنی مصروفیات اور بے کار کے مشاغل میں ضائع ہونے والی اک شام، قاری کے غور و غوص کے لیے پیش کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

دیویندر اسّر نے **'ایک شام اور وہ آدمی'** کے عنوان سے افسانے میں بوڑھے اجنبی کی زبانی مثبت سوچ اور مشقت بھری زندگی کی داستان رقم کی ہے جو نہ صرف اپنی زندگی اطمینان وسکون سے زندگی بسر کر رہا ہے بلکہ اس کی زندگی دوسروں کے لیے بھی ذریعۂ اطمینان ہے۔ بوڑھا اجنبی، شادی جیسے اہم فریضے کی جانب صرف اس لیے توجہ نہ دے پایا کہ وہ قدرتی مناظر اور پہاڑوں، دریاؤں اور فطرتی حسن کی محبت کے سحر میں بچپن ہی سے مبتلا تھا جس نے اسے شادی کی فرصت ہی نہ دی۔ اجنبی بوڑھے کی زندگی کی حقیقی مسرتوں کا راز بھی انہی مناظر کی سیر میں پنہاں ہے۔ بوڑھا اجنبی 'راوی' کو قائل کرتا ہے کہ معاشرے کا ہر فرد اسی کی طرح خود کو دیگر دنیاوی معاملات میں الجھا کر جسمانی و ذہنی کرب میں زندگی بسر کرنے کی بجائے

سکونِ قلب کے حصول کی خاطر فطرتی حسن سے لو لگا کر رکھے۔

'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' افسانے میں ایک طرف عورت کی ناجائز اولاد ہونے کے باوجود بھی اپنی اولاد سے محبت کی فطرت پیش کی گئی ہے اور دوسری طرف ایسی عورت سے نفرت کا روّیہ سماج کی ریت کی شکل میں پیش ہوا ہے۔ زیرِ نظر افسانے کی غائب ہیروئن اور 'مارگریٹ' افسانے کی ہیروئن مارگریٹ کی کہانی میں کہیں کہیں یکسانیت بھی محسوس ہوتی ہے البتہ مارگریٹ کی ہیروئن کا زندگی کے بارے میں اپنا جداگانہ فلسفہ ہے اور وہ محبت میں ملاوٹ کی قائل نہیں لیکن 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' کی ہیروئن کا محورِ حیات بچوں سے محبت میں پنہاں ہے خواہ یہ اولاد کسی غیر مرد سے ناجائز تعلق کے نتیجے میں ہی پیدا کیوں نہ ہو۔

ماضی کی حسین یادوں میں تڑپتے دوستوں کے خیالات کا ترجمان یہ افسانہ 'درد کا درخت' مشکل اور کٹھن حالات میں زندگی بسر کرنے والے دو دوستوں کی وہ داستان ہے جس میں چیڑ کے درخت کو سکھ اور چین کے استعارے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ دونوں دوستوں کے تلاشِ معاش کی خاطر مختلف شہروں کو چلے جانے پر بھی ان کے حالات میں کوئی سدھار نہیں آتا البتہ یہ دونوں باہم خط وکتابت میں، گزرے لمحات کی یاد آوری سے اپنے حالات ایک دوسرے کے گوش گزار کرتے رہتے ہیں۔ پھر ملاقات ہونے پر دونوں دوست اک دوسرے کا دکھ درد خوب بانٹتے ہیں۔ دونوں دوستوں کی غربت وافلاس کے باعث تکلیف دہ زندگی اور پھر اسی کے نتیجے میں ناکام محبت جیسے مسائل ہمارے منفی سماجی روّیے کی آئینہ دار ہے۔

'کوئی بھی ایک آدمی' تنہائی اور اداسی کے پسِ منظر میں پیش کیا گیا افسانہ ہے جس میں سماجی منفی روّیے کی نشاندہی ہوئی ہے کہ جب لوگ ضرورتمند کی کسی ضرورت کا مطلق خیال نہیں رکھتے تو وہ پھر یہ لوگ بامرِ مجبوری اخلاقی وقانونی ضابطے توڑ کر اپنی ضرورتیں پوری کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان ضرورتمندوں میں سے بھی اکثر اپنی تمامتر مجبوریوں کے باوجود اعلیٰ اقدار کے حامل ہوتے ہیں اور 'کوئی بھی ایک آدمی' کی طرح ضروت پوری ہونے پر سماجی فرائض کی تکمیل کے لیے کوشاں بھی رہتے ہیں۔ 'کوئی بھی ایک آدمی' کی شخصیت کا، بظاہر غیر مہذب اور غیر سماجی فعل سرانجام دینے کے فوراً بعد، مثبت پہلو بھی اس کے دوبارہ دستک دے کر بامرِ مجبوری لوٹی ہوئی رقم، واپس لوٹانے کی کوشش کی صورت، کھل کر سامنے آتا ہے جس کے لیے اسے لوگوں کے غیض وغضب کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مار پیٹ کے دوران اس کی بغل میں اٹھائی لاش کے منہ سے لپٹی چادر سرک جانے پر اس کی مردہ بیٹی کا چہرہ نظر آنے پر اس کی مجبوریوں کی داستان کھل کر سامنے آجاتی ہے جس کے بعد راوی بھی اس بے بس، لاچار اور حالات کے ستائے، مگر اخلاقی طور پر مضبوط انسان کے مثبت عمل سے متاثر ہوکر اُسی کو سال کے سب سے بڑے آدمی کے طور پر پیش کرنے کے لیے مصروفِ عمل ہوجاتا ہے۔

دیویندر اسّر کا 'وہ ایک لمحہ' کے عنوان سے افسانہ بے کس ولاچار 'ایپا' نامی لڑکی کی زندگی کے کرب اور دکھوں کی تفصیل بیان کرتا ہے جسے اپنے علاوہ بیمار ماں باپ اور بہن بھائیوں کا پیٹ بھی پالنا ہوتا ہے اسی لیے وہ معاشرے کی منفی

ذہنیت والے افراد کے ساتھ نبھاہ کی کوشش کرتے ہوئے پوری دیانت داری سے اپنے فرائض بجالاتی ہےمگر معاشرے کے بدطینت افراد اس کا جینا بھی دوبھر کر دیتے ہیں۔ بدگمانیوں کی بھرمار سے نوبت یہاں تک آ پہنچتی ہے کہ وہ ان مسائل سے چھٹکارا پانے کے لیے غیر مرد کی بانہوں میں پناہ لینے بھی تیار ہو جاتی ہے۔افسانے کی ساری کہانی اسی ایک لمحے کے گرد گھومتی ہے جس لمحے میں وہ راوی کے بستر کی زینت بننے کو بھی تیار ہوتی ہے۔دیویندر اسّر نے اس ایک لمحے کے پسِ منظر میں سماج کے منفی روّیوں کی عکاسی کرتے ہوئے معاشرے کے سامنے اک بے بس اور لاچار عورت کی داستان پیش کی ہے۔

دیویندر اسّر نے ’چاندنی اور جالے‘ کے عنوان سے اس افسانے میں خواتین کی کسی حال میں بھی خوش نہ رہنے کی فطرت کی نشاندہی کی ہے۔پہلی محبت میں ناکامی کے بعد کسی صاحبِ ثروت سے شادی ہو جانے پر بھی اُسے سابقہ محبوب کی یادیں چین کا سانس نہیں لینے دیتیں۔اس کے برعکس اگر محبوب مل بھی جائے تو بھی اس کی عدم توجہ یا پھر غربت وتنگدستی جیسے درپیش مسائل کا رونا روتی ہی رہتی ہیں۔ یہی صورتحال زیرِ نظر افسانے کی ہیروئن کو بھی درپیش ہے جس کا شوہر ’جیت‘ ایک مالدار انسان ہےاور وہ اس کی خواہشیں پوری کرنے میں مگن رہتا ہےمگر سارے دن کی کاروباری مصروفیات اور تھکن کے باعث ’مونا‘ کو زیادہ وقت نہیں دے پانے سے ’مونا‘ ایک بچہ ہو جانے کے باوجود بھی اپنی زندگی میں تشنگی اور خاوند کی عدم توجہ کا گلہ کرتی ہے۔’مونا‘ کے ان گلے شکوؤں کی بنیاد شادی سے پہلے کے دوست ’ششی‘ کی معرفت اس کے اور ہونے والے خاوند کے بارے میں پیدا کی گئی بدگمانیاں ہیں کہ دونوں کا شادی سے پہلے کا گہرا تعلق، شادی کے بعد آپس میں عدم دلچسپی کا سبب بنے گا۔اسی لیے اب ’مونا‘ سابقہ دوست کے منفی خیالات کو اہمیت دیتے ہوئے خاوند میں دلچسپی لینا چھوڑ کر ہمہ وقت ’ششی‘ سے ہی خیالوں میں باتیں کرتے ہوئے اس کا لمس تک محسوس کرنے لگی تھی۔آج کے دور میں بھی عورت کے کم عقلی کے طعنے سننے اور سہنے کا سبب عورت کا تشنہ خواہشات کی طلب میں مگن رہنا ہے جس کے نتیجے میں وہ قدرت کی عطا کردہ نعمتوں کی ناقدری سے اکثر اپنا سب کچھ کھودیا کرتی ہے۔ یہ صورتحال سماج کی منفی روایت ہونے کے علاوہ عورت کے لیے ایک لمحۂ فکریہ بھی ہے۔

۲.۶.۵.۵۔غیر مدوّن افسانے اور سماجی روّیے:

’سدھارتھ‘ افسانے میں راوی کے دوست پریش رائے اور ڈریس ڈیزائنر ماڈرن عورت ’نندنی شوداسانی‘ کے مابین بحث میں مختلف سماجی روّیے زیرِ بحث آئے ہیں۔دورانِ بحث پیش ہونے والے ذیل کے نکات اسی زمرے میں آتے ہیں۔مثلاً:

۱۔ نندنی شوداسانی کا تبصرہ کہ ’اینٹی فیشن بھی ایک فیشن ہے‘ے

۲۔ پریش رائے کا کہنا کہ ’آدمی پرانا ہو جاتا ہے، کتاب پرانی نہیں ہوتی‘ اور

۳۔ ’آدمی گزرے ہوئے زمانے میں لوٹ سکتا ہے۔لوٹنا پڑتا ہے...آج کا فیشن پچھلے دس برسوں سے آگے بڑھا ہے لیکن اس سے پچھلے دس برسوں سے پیچھے چلا گیا ہے...ہر زمانے کے آئی کانز ہوتے

ہیں۔آئی کانز بدلنے سے نفسیات نہیں بدلتی۔'

۴۔ نندنی کا جواب کہ 'زندگی ہو یا انسان۔اسے کسی دوسرے کی کتاب سے نہ پڑھا جا سکتا ہے اور نہ ہی سمجھا جا سکتا ہے۔'

۵۔ پریش رائے کا جواب کہ اسے دوسرے کی کتاب سے نہیں پڑھا جا سکتا لیکن ہر کتاب زندگی اور انسان کو نیا جنم دیتی ہے۔اسے کسی نئی انجانی دنیا میں لے جاتی ہے۔'

۶۔ نندنی کا جواب ہوتا ہے کہ 'یہ سب بے عمل ہارے ہوئے لوگوں کی باتیں ہیں۔معنی کتاب میں نہیں زندہ لوگوں میں ہوتے ہیں۔'

۷۔ پریش رائے کے خیال میں 'ہر حساس آدمی کی زندگی میں ایک ایسا زیرو ٹائم سا آتا ہے جب وہ کتاب کی طرف آتا ہے اور پھر کتاب کی سے زندگی کی طرف مڑتا ہے۔'اور

۸۔ 'ٹھیک ہے ان (امیر) لوگوں کو سکون کی کتنی ضرورت ہے! پلنگ کے پائے سونے کے ہی کیوں نہ ہوں، سرہانہ نرم ہی چاہیے۔'

مذکورہ بالا زیرِ بحث آنے والے نکات اپنے اندر گہری فکری سوچ لیے ہوئے ہیں جس کا تعلق ہماری معاشرت اور سماجی روّیوں سے ہے۔

'**بیتے موسم کا مکالمہ**' استاد کی اپنی شاگرد سے سیاست سے کنارہ کش ہونے کے بارے میں پیش کی گئی وجوہات، ہمارے منفی سماجی روّیوں کی عکاسی کرتی ہیں۔'ونے موہن' اپنے ماضی میں جھانکتے ہوئے اپنی سیاسی سرگرمیوں سے مطلوبہ نتائج حاصل ہونے میں ناکامی پر پشیمانی کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے کہ کالج زمانے سے سیاسی سرگرمیوں میں حصہ لینے کے باوجود مطلوبہ نتائج اس کی سوچ کے برعکس ہی نکلے کیونکہ نہ تو گلی گلی پرامن انقلاب کا جھنڈا لہرایا اور نہ ہی غریبوں کے مسائل حل ہوئے بلکہ انگریزوں سے آزادی حاصل ہونے کے بعد مقامی سیاستدانوں نے لوٹ مار اور غنڈہ گردی کا بازار گرم کر رکھا ہے اور چونکہ جس سحر کے انتظار میں اس نے اپنی شب گزاری تھی، اس سحر کا اجالا بھی دیکھنا نصیب نہ ہو سکا۔لہٰذا مایوس ہو کر اس نے سیاست کو خیر باد کہہ دیا۔افسانے کے کردار کی زبانی دیویندر اسّر نے اپنے ساتھ ہونے والے منفی سماجی روّیے کا اظہار کیا ہے۔ہمارے معاشرے اور سماج کی یہی منفی روایت آج بھی ہمارے ہاں دھرائی جا رہی ہے اور مثبت تبدیلی کے نام پر غریب طبقہ پہلے سے بھی زیادہ کڑے وقت کا سامنا کر رہا ہے۔

'**آدمی پرندہ ہے**' میں پرندوں کے ذکر کے پسِ منظر میں چند سماجی روّیے عکس انداز ہوئے ہیں۔جن میں طوطے کی کھلی فضا میں اڑان کی جبلت اسے پنجرے میں زیادہ دیر قید نہیں رکھ سکتی اس لیے وہ مالک سے طوطا چشمی کا مظاہرہ کرتے ہوئے پھُر سے اڑ جاتا ہے۔اسی طرح راوی کے ساتھ رات بتانے والے اجنبی بوڑھے کا یہ نقطہ بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ 'ایک خانہ بوش ہی زندگی کی حدوں کو پار کر سکتا ہے'۔جدید معاشرے کے لامحدود مسائل کی گرفت میں جکڑا انسان کبھی بھی اس

طرح فطرت کے حسن کے مسائل سے فیض یاب نہیں ہوسکتا جس قدر لطف ایک خانہ بدوش اٹھا سکتا ہے۔لیکن بحیثیتِ انسان ہم کتنے بھی ماڈرن اور ترقی یافتہ کیوں نہ ہو جائیں اور آزادی کی بلند اور وسیع حدوں کو چھوتے ہوئے چاند پر بھی پہنچ جائیں مگر پھر بھی اپنی انسانی حیثیت نہیں بھول سکتے کیونکہ ہمیں پلٹ کر زمین پر واپس اپنے مسائل کی گرفت میں پھر سے جکڑا جانا ہوتا ہے۔اجنبی مسافر افسانے کے آخر میں سماج و معاشرت و مسائل کی گرفت میں جکڑے انسان کی بے بسی کا رونا روتے ہوئے دور سے صدا لگاتا ہے کہ انسان اپنے آپ کو لاکھ آزاد سمجھے مگر پھر بھی معاشرہ اسے اپنی قید میں جکڑے رکھتا ہے اس لیے تو وہ اپنے پنجرے میں بند ہے جس طرح پرندے پنجرے میں بند ہوں تو وہ اُڑ نہیں سکتے اسی طرح انسان سماج کا قیدی ہو کر اپنی اڑان ہی بھول چکا ہے۔

'صدائے شام کا زخمی پرندہ' افسانے کہانی مختلف سماجی روّیوں کی ہی داستان ہے۔بوڑھا شخص معاشرے کی داستان پیش کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ کس طرح بے حس افراد پر مشتمل سماج کے لوگ پہلے تو دنیا کی تباہی کا سبب بنتے ہیں جو آپس کے اختلافات کو بڑھاوا دے کر جنگ و جدل کا سماں پیدا کر دیتے ہیں اور پھر جب معاشرہ ان کی قبیح سوچ کے سبب تباہ و برباد ہو جاتا ہے تو یہ لوگ پھر بھی اپنی ریشہ دوانیوں سے باز نہیں آتے۔ایسے لوگ اگر خوش قسمتی سے زندہ بچ بھی جائیں تو بھی کچھ سبق حاصل کرنے کی بجائے ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہتے ہیں۔ایسے افراد پر مشتمل سماج نہ تو خود کوئی مثبت عمل انجام دے پاتا ہیاور نہ ہی کسی اور کو ایسا کرنے دیتا ہے۔ان کی بے حسی کی انتہا یہاں تک جا پہنچتی ہے کہ وہ دنیا کی تباہی بربادی کی داستان تک بھول جایا کرتے ہیں۔سماج میں بسنے والے ایسے کرداروں کی مخاصمت اور بے حسی کے منفی روّیے زیرِ بحث افسانے مین بیان ہوئے ہیں۔

'مسٹر روشو'افسانے کا آغاز ہی لالچی اور خود غرض سماج کی خواتین کے منافقانہ اور ظالمانہ برتاؤ اور بے وفائی کا منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ایک سیدھا سادھا انسان ،عورت کی محبت کے جال میں جکڑے جانے پر اپنے خاندان کی دشمنیاں مول لیتے ہوئے محبت وفا کرنے کے لیے محبوبہ کو،بطور بیوی گھر لا کر اس کی چھوٹی چھوٹی خواہشیں پوری کرتا ہے بلکہ اس کی خوشی کے لیے اپنے پرانے دوستوں تک سے کنارہ کش ہو جاتا ہے۔بدلے میں بطور بیوی وہی عورت،نفرت و بے وفائی کے سلوک سے اس کے لیے گھر کا وہی دروازہ کھولنے سے انکار کر دیتی ہے جسے اس کا خاوند رات گھر دیر سے آنے پر دستک دینے کی زحمت سے بچانے کے لیے،کھلا ہی چھوڑ دیا کرتا تھا۔بیوفائی پر مبنی ایسے روّیے ہی ہمارے سماج کی اخلاقی گراوٹ کی نشاندہی کرتے ہیں۔اسی طرح جیل کے قیدی 'مسٹر ورما' سے دیگر سرکاری کارندوں کا ظالمانہ برتاؤ، ہمارا وہ منفی سماجی روّیہ ہے جس کے تحت اکثر سرکاری عمال،اصل حقائق جانے بغیر ہی ایک بے چارے قیدی کے ساتھ اس کے گھر مطلع کرنے کے لیے بھجوائے گئے خطوط بھی شک کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے اس پر جاسوسی کے الزامات لگا کر مار پیٹ کرتے ہیں۔شہر کے چوک میں یادگاری تختی کی تنصیب کے ضمن میں،مختلف طبقوں کے مابین جھگڑا،قتل و غارت اور بم دھماکوں پر مبنی واقعات، ہمارے سماج کے وہ منفی روّیے ہیں جو معاشرے کے امن و سکون کی تباہی کا کھلا ثبوت ہیں۔

چاروں مجموعوں کے جن افسانوں میں 'مابعدالطبیعیاتی روّیے' زیرِ بحث آئے ہیں ان میں، 'ننگی تصویر'، 'کالے گلاب کی صلیب'، 'بجلی کا کھمبا'، 'کالی بلی'، 'مردہ گھر'، 'مفرور'، 'کینوس کا صحرا'، 'پری کتھا'، 'آرکی ٹیکٹ'، 'جنگل'، 'پرچھائیوں کے تعاقب میں'، 'جیسلمیر'، اور غیر مدوّن افسانوں 'میوزیم'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' کے عنوان سے افسانے شامل ہیں۔ اسی طرح چاروں افسانوی مجموعوں کے افسانوں 'زندگی خلا اور موت'، 'مکتی'، 'چاندنی رات کا درد'، 'حسن اور آئینے'، 'جیب کترے'، 'مکان کی تلاش'، 'برا آدمی'، 'پھول بچہ اور زندگی'، 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'، 'ایک پری کتھا'، 'آپریشن'، 'روشنی کا سفر'، 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے'، 'کوئی بھی ایک آدمی' اور غیر مدّ ون افسانوں 'میوزیم'، 'سدھارتھ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ'، 'آدمی پرندہ ہے'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' میں اخلاقی روّیوں کا بھی اظہار ہوا ہے۔ جہاں تک رومانی روّیوں کا تعلق ہے تو افسانوی مجموعوں کے 'حسن اور آئینے'، 'گیت اور انگارے'، 'سنک کافی'، 'آنندا'، مکان کی تلاش'، 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'، 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس'، 'درد کا درخت' کے علاوہ غیر مدّ ون افسانوں 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' میں رومانوی روّیے نمایاں طور پر عکس انداز ہوئے ہیں۔ دیویندر اسّر نے افسانوں میں یوں تو سیاسی موضوعات کو بہت کم جگہ دی ہے مگر پھر بھی ان کے چاروں مجموعوں میں سے 'پلازم کے جراثیم'، 'مکتی'، 'گیت اور انگارے'، 'مردہ گھر' اور غیر مدوّن افسانوں، 'میوزیم' اور 'سدھارتھ' اور 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' وغیرہ میں کہیں کہیں ان موضوعات کو چھیڑا ضرور گیا ہے۔ سیاسی روّیوں کے برعکس انھوں نے اپنے افسانوں میں سماجی روّیوں کو زیادہ جگہ دی ہے۔ اس سلسلے میں 'زندگی خلا اور موت'، 'پلازم کے جراثیم'، 'مکتی'، 'ننگی تصویر'، 'انسان اور انسان'، 'حسن اور آئینے'، 'جیب کترے'، 'جیل'، 'سنک کافی'، 'آنندا'، 'مکان کی تلاش'، 'نیند'، 'سیاہ تل'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا'، 'مردہ گھر'، 'مفرور'، 'اک پری کتھا'، 'بچہ رو رہا ہے'، 'احساس کی کوئی منزل نہیں'، 'ریلوے اسٹیشن'، 'میرا نام شنکر'، 'روشنی کا سفر'، 'ایک شام اور وہ آدمی'، 'کوئی بھی ایک آدمی'، 'وہ ایک لمحہ' جب کہ غیر مدوّن افسانوں 'سدھارتھ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'آدمی پرندہ ہے'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' کے عنوان سے افسانے اس فہرست میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔

۲.۷۔ ماحصل:

باب دوم میں دیویندر اسّر کے چار افسانوی مجموعوں 'گیت اور انگارے'، 'شیشوں کا مسیحا'، 'کینوس کا صحرا' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے پچاس افسانوں کے علاوہ ۷رغیر مدوّن افسانوں کا بھی فکری اور موضوعاتی مطالعہ پیش کرتے ہوئے ان افسانوں میں 'مابعدالطبیعیاتی ، اخلاقی ، رومانی ، سماجی اور سیاسی روّیے' زیرِ بحث آئے ہیں۔اس سلسلے میں 'گیت اور انگارے' مجموعے کے پہلے افسانے 'زندگی خلا اور موت' کے علاوہ 'مکتی' اور 'ننگی تصویر' میں معاشرتی تفاوت ، معاشی اور خلاقی انحطاط اور تہذیبی وتمدنی زوال کے اثرات کے علاوہ تقسیم کے نام پر مہاجرین سے، سرحد کی دونوں جانب ظالمانہ کھیل کھیلتے ہوئے نہ صرف انھیں بے خانماں و برباد کرتے ہوئے مال واسباب اور حسین یادیں پیچھے چھوڑنے پر مجبور کیا گیا بلکہ ان کے ماتھے پر 'مہاجر' کا کلنک لگا کر نئے ملک کا شہری تک تسلیم کرنے سے انکار کر دیا گیا۔'ننگی تصویر' کے عنوان سے ۷رصفحات پر مشتمل مختصر ترین افسانے کی کہانی کی بنیاد ریئلزم اور حقیقت نگاری کے برعکس جدید تصوراتِ ادب کی تکنیک، تجرید، فنٹاسی اور رمزیت کی بنیاد پر رکھی گئی ہے جو حقیقی دنیا کے دائرے سے باہر نکلنے کی کوشش بھی کہی جا سکتی ہے۔

'شیشوں کا مسیحا' سیاسی اصولوں اور فارمولوں کی بجائے زندگی کی اصل حقیقتوں کی ترجمان ہے جس کے افسانوں میں پرچھائیوں پر مشتمل کردار بکثرت ملتے ہیں۔یوں تو پرچھائیاں اور سائے ایک جیسے ہی ہوتے ہیں مگر کرداروں کے چہروں کے جداگانہ نقوش انھیں ایک دوسرے سے نمایاں ضرور کرتے ہیں۔دیویندر اسّر نے مجموعے کے افسانوی کرداروں کی زبانی ، اپنی زندگی کا فلسفہ کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ کرداروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات ، بڑی حد تک دیویندر اسّر کی اپنی ہی زندگی کے درپیش واقعات اور مسائل کی جھلکیاں محسوس ہوتی ہیں۔معاشی تنگدستی ، سماجی ومعاشرتی حدود و قیود ، سماجی رسوم ورواج کی حد بندیوں پر مشتمل رکاوٹوں کا ازخود سامنا کرنے کے بعد انھوں نے اپنے جذبات کا اظہار ، کبھی تو 'جیب کترے' کے کردار میں تو کبھی اسی پسِ منظر میں لکھی گئی کہانی بطور 'جیل' کے اسیر ، عزیز واقرباء سے ملاقات کی امید اور اس کے بعد نصیب ہونے والی راحت اور سکون ، بیان کرتے ہوئے کیا ہے۔

'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا'، اور 'احساس کی کوئی منزل نہیں'، چند ایسے افسانے ہیں جن کے کینوس پر یک رنگی کی بجائے مختلف رنگ نمایاں اس لیے ہیں کہ افسانہ نگار کے ان افسانوں میں مشاہدے ، موضوعات کا تنوع ، اور زندگی کے ہمہ جہت مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے۔ان افسانوں میں جنسیات سے لے کر ارواح اور اخلاقیات کی اعلیٰ اقدار کا پاس رکھتے ہوئے قاری کے لیے ذہنی آسودگی اور روحانی سکون کا سامان مہیا کیا گیا ہے۔مجموعے میں شامل 'جیب کترے'، 'پھول بچہ اور زندگی' کے علاوہ 'مارگریٹ' کے عنوان سے تینوں کہانیاں ، 'شیشوں کا مسیحا' کی بہترین کہانیوں میں شمار کی جا سکتی ہیں۔'مارگریٹ' کی تکنیک ہر قسم کے سقم سے مبرّا اس لیے بھی ہے کہ افسانے کی کہانی میں وہ جھول نہیں پائی جاتی جو 'مکان کی تلاش' یا پھر 'سنک کافی' میں موجود ہے۔المختصر ان افسانوں میں دیویندر اسّر کا رومانوی رنگ ، بخوبی افشاں ہوا ہے۔'شیشوں کا مسیحا' کی صورت ، دیویندر اسّر کی عملی زندگی کے مشاہدات اور گوناں گوں تجربات ان کے تخلیقاتی اور تخیلاتی

اوصاف، صفحۂ قرطاس پر بکھرے نظر آئے ہیں۔

'کینوس کا صحرا' کی کہانیاں بحیثیتِ مجموعی، مادی دور کی معاشرتی برائیوں سے پردہ اٹھانے کے علاوہ اس روش کے خلاف اٹھنے والے شدید ردّعمل کا بھی اظہار ہے۔ معاشرے کے ہر فرد کو اپنے احساسات اور جذبات زندہ رکھنے کے لیے اس ردّعمل کا حصہ ضرور بننا چاہیے۔ کیونکہ مثبت احساسات کی موت کے مقابلے میں معاشرے کے انسانوں کی موت کوئی وقعت نہیں رکھتی۔ کینوس کا صحرا کے افسانے 'کالی بلی' کے علاوہ دیویندر اسّر کے کئی افسانوں میں کالی بلی خوف و دہشت کے استعارے کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ انسان بیماری میں علاج کے لیے کیا کیا جتن نہیں کرتا، لیکن جب افاقے کی کوئی سبیل نہیں نکلتی تو تنگ آکر، بیماری سے نہ سہی، دواؤں کے بوجھ سے ہی چھٹکارا حاصل کرنا چاہتا ہے۔ 'کالی بلی' کے استعارے کی گہرائی و گیرائی تک ہر قاری کا پہنچنا سہل اس لیے بھی نہیں ہے کہ اس کے لیے گہرا ادبی مطالعہ چاہیے۔

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے مجموعے کے اکثر افسانے زندگی کے ان تلخ حقائق سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کے سبب زندگی تلخ ہو جاتی ہے۔ مجموعے کے افسانوں میں انسانیت کی تذلیل اور مادہ پرستی کے دور میں انسان کی بے بسی اور لاچاری کے اسباب و وجوہات جاننے کا کھوج لگانے کے ساتھ ساتھ یہ اہم سوال بھی اٹھایا ہے کہ انسان اس قدر کمزور کیوں ہو چلا ہے کہ وہ چیڑ کا درخت بن کر جینا چاہتا ہے۔ چیڑ کا درخت انسانی تلخ زندگی کا استعارہ یوں بھی بن کر رہ گیا ہے کہ یہ درخت ہمیشہ اپنے ہی کانٹوں سے زخمی ہو جاتا ہے تو اس کے جسم سے بہتا مادہ اس کی جڑوں تک پہنچنے لگتا ہے۔ چیڑ کے درخت کی طرح انسان بھی سر پر اپنے ہی غموں کی گٹھڑی اٹھائے چل رہا ہے اور اس کے جسم کا پسینہ بہتے بہتے اس کی ایڑیوں تک پہنچ جاتا ہے۔ البتہ اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح چیڑ کے درخت کا سر نیچے نہیں جھکتا اسی طرح انسان بھی تادمِ آخر غموں اور تکالیف کے سامنے سرنگوں نہیں ہوتا۔ یہ سب دیویندر اسّر کے ساتھ ہو گزرا تھا مگر پھر بھی زندگی کے سارے دکھ اور اپنوں کی بے وفائیاں مل کر بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ پائیں۔ دیویندر اسّر کا شمار ان ادیبوں میں ہونے لگا جنھوں نے تیزی سے بدلتے حقائق کا سامنا ہی نہیں کیا بلکہ ان مسائل کی معرفت عرفانِ ذات تک رسائی بھی حاصل کی۔ دیویندر اسّر کے افسانوی کردار، حالات کے ستائے ہوئے اندر سے دکھی دکھائی دیتے ہیں تاہم عدم تحفظ اور اندرونی کرب کے ستائے ان کرداروں میں انسانی ہمدردی کا جذبہ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔

'روشنی کا سفر' کے عنوان سے افسانے کی بنیاد 'ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ' پر استوار کرتے ہوئے سماج کے ایسے منفی رویّے کی نشاندہی کی ہے جو بذاتِ خود کسی المیے سے کم نہیں۔ 'روشنی کا سفر' ہمیں اصل حقائق سے آگاہی حاصل کیے بغیر دوسروں پر تہمت لگا کر انھیں تحقیر و تذلیل کا نشانہ بنانے کی روایت سے اجتناب برتنے کا درس دیتا ہے تاکہ ہم اپنی مثبت توانائیاں غیر ضروری کاموں میں صرف کرنے اور دوسروں کو مسائل میں الجھا کر ان کی زندگی میں زہر گھولنے سے باز رہیں۔ 'آپریشن' کی کہانی میں دیویندر اسّر نے عورت کی بے مروّتی اور گرگٹ کی طرح رنگ بدلنے کی منافقانہ فطرت کا کامیاب آپریشن کرتے ہوئے مروّجہ منفی سماجی رویے کی نشاندہی کی ہے۔ اسی طرح امیر لوگوں کے ڈرائینگ میں ہونے والی

گفتگو کے پسِ منظر میں ان کے ظاہر اور باطن کے مابین حائل خلیج 'ایک شام کی بات چیت' میں اجاگر کرنے کی کاوش کی گئی ہے۔ 'ایک شام اور وہ آدمی' کے عنوان سے افسانے میں بوڑھے اجنبی کی زبانی مثبت سوچ اور مشقت بھری زندگی کی داستان رقم ہوئی ہے جو نہ صرف اپنی زندگی اطمینان وسکون سے زندگی بسر کر رہا ہے بلکہ اس کی زندگی دوسروں کے لیے بھی ذریعۂ اطمینان ہے۔ 'درد کا درخت' مشکل اور کٹھن حالات میں زندگی بسر کرنے والے دو دوستوں کی وہ داستان ہے جس میں چیڑ کا درخت سکھ اور چین کے استعارے کے طور پر پیش ہوا ہے۔ 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' میں ایک طرف عورت کی اولاد سے محبت کی فطرت اجاگر کی گئی ہے اور دوسری جانب اولاد کی محبت میں تمام آئینی، مذہبی، اور اخلاقی حدود و قیود بھلا دینے والی عورت کو آئینی حدود میں رہنے کا درس دیا گیا ہے۔ 'کوئی بھی ایک آدمی' تنہائی اور اداسی کے پسِ منظر میں پیش کیا گیا افسانہ ہے جس میں سماجی منفی روّیے کی نشاندہی ہوئی ہے کہ جب لوگ ضرورتمند کی کسی ضرورت کا مطلق خیال نہیں رکھتے تو وہ پھر یہ لوگ بامرِ مجبوری اخلاقی و قانونی ضابطے توڑ کر اپنی ضرورتیں اسی طرح پوری کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ 'وہ ایک لمحہ' کے عنوان سے افسانہ بے کس ولاچار خواتین کی داستان ہے جو معاشرے کی منفی ذہنیت کے حامل افراد کے ساتھ نبھاہ کرتے ہوئے پوری دیانت داری سے اپنے فرائض بجالاتی ہیں مگر معاشرے کے بدطینت افراد ان کا جینا عذاب کر دیتے ہیں۔ 'چاندنی اور جالے' کے عنوان سے افسانے میں خواتین کی کسی حال میں بھی خوش نہ رہنے کی فطرت کی نشاندہی ہوئی ہے۔ پہلی محبت میں ناکامی کے بعد کسی صاحبِ ثروت سے شادی ہو جانے پر بھی اُسے سابقہ محبوب کی یادیں چین کا سانس نہیں لینے دیتیں۔ اس کے برعکس اگر محبوب مل بھی جائے تو بھی اس کی عدم توجہ یا پھر غربت وتنگدستی جیسے درپیش مسائل کا رونا روتی ہی رہتی ہیں۔

دیویندر اسّر ہر موضوع اور ہر انداز میں لکھنے کے سلیقے اور فن سے بخوبی آگاہ ہیں۔ وہ چاہیں تو کہانی کو طویل سے طویل تر یا پھر اس کے برعکس مختصر سے مختصر بھی۔ ان کا مختصر ترین افسانہ 'چاندنی اور جالے' محض ۵ر صفحات میں سمٹا ہوا ہے۔ 'وہ ایک لمحہ'، 'خونِ جگر ہونے تک اور' کوئی بھی آدمی ان کے' مختصر افسانے ہیں لیکن اس اختصار کے باوجود بھی وہ موضوع کی کہانی پر اپنی گرفت مکمل طور پر برقرار رکھتے ہیں بالفاظ دیگر ان مختصر انسانوں میں وہ 'انبار نہیں شاہکار' کے کلیے پر عمل پیرا رہے ہیں۔

دیویندر اسّر کے اکثر افسانوی کردار موجودہ زندگی کی تفاوت اور دوہرے معیار کو احسن طور پر بیان کرتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے فطرت کے حسن اور فکر و دانش کا باہمی موازنہ پیش کرتے ہوئے سوال اٹھایا ہے کہ مادیت پرست معاشرہ اپنے دوہرے معیار کے اتباع میں پہلے تو ترقی کے نام پر گھنے جنگلوں کے پیڑ کاٹ کاٹ کر بستیاں اور شہر بساتا رہا اور اب اسی بستی اور شہر کے باسی، سائے اور سکون کی طلب میں پھر سے درخت لگانے کا پرچار کرتے پھر رہے ہیں۔ اس کے برعکس ان کا ایک کردار جب یہ کہتا ہے کہ 'مطالعہ، کتابیں، فکر ونظر، فلسفہ اور آرٹ اس کے لیے اقدار مطلق کی حیثیت رکھتے ہیں' تو 'حسن، معصومیت، جنسی کشش اور فطرت' دوسرے کردار کے لیے دلکشی کا سرچشمہ ہیں۔ دونوں کرداروں کے بیانات میں کوئی واضح تضاد نظر نہیں آتا۔ مطالعہ اور فکر و دانش کبھی بھی مصنوعیت کی علامات میں شمار نہیں ہو سکتیں۔ فکر و دانش اور مطالعہ کبھی

بھی عمارات، دفاتر وغیرہ کے متماثل اس لیے بھی نہیں کہ عمارات وغیرہ کے جنگل میں تو انسانی فطرت اور فکر و دانش بلکہ انسانیت ہی دفن ہو کر رہ جاتی ہے مگر اس کے برعکس کتابیں اور دیگر فکری ذرائع تو آج کی برق رفتار زندگی کے پیدا کردہ پیچیدہ مسائل کے حل کے لیے از بس ضروری ہیں۔ دیویندر کے افسانوں میں کرداروں کا مطمع نظر اگر ایک جانب زندگی کے حسن و معصومیت کی باز یافت اور عورت کے ازلی رشتے کی پذیرائی ہے تو دوسری جانب علم و آگہی اور تخلیق و جستجو اور فکری بھی موجود ہے۔

یوں تو 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانے مرد اور عورت دونوں کے مشترکہ درد و کرب اور انسانی ناقدری کا المیہ بیان کرتے ہیں مگر دیویندر اسّر کا یہ مجموعہ خاص طور پر عورت کے مقام اور اور اس کی تقدیر کے بارے میں واضح بیانیہ پیش کرنے میں کامیاب ٹھہرا ہے۔ دیویندر اسّر کے ہاں عورت بطور نسوانی کردار، اپنی ابتدائی زندگی ہی سے پیاسی اور برکھا کی منتظر رہتے ہوئے مر جاتی ہے لیکن جسمانی لذت سے عدم دلچسپی کی بنا پر وہ جسمانی حظ اٹھانے کی کبھی کوشش تو نہیں کرتی مگر وہ اس عمل سے بیزار بھی نظر نہیں آتی۔ ان کے کرداروں میں مرد اور عورت کی دوستی کے نقوش تو پائے جاتے ہیں مگر دوستی کے اس رشتے میں جنسی میلانات کو کچھ زیادہ اہمیت حاصل نہیں۔ اسی لیے ان کے کرداروں کے اس تعلق میں جنسی رغبت اور جنسی عدم دلچسپی، دونوں صورتیں ملتی ہیں لیکن پھر بھی ان رشتوں میں جسم کی بجائے دل ہی کو اہمیت حاصل ہے۔ دیویندر اسّر کے افسانوی کرداروں میں اگر کہیں انسانی احساسات اور بھڑکتے جذبات شعلہ فشاں ہیں تو ساتھ ہی مرد عورت کے جسمانی تعلقات اور باہمی رغبت کی آنچ بھی محسوس کی جاسکتی ہے اور کہیں اس کے برعکس صورتحال یعنی جسمانی تعلقات سے نفرت کی آگ کی حدت بھی دل کو گرمانے کے لیے موجود ہے۔ ان کے ہاں یہ متضاد میلانات اس لیے بھی ملتے ہیں کہ ایک طرف تو دیویندر اسّر کا اصل مسئلہ روح کی نجات کا مسئلہ ہے لیکن دوسری جانب روح کا راستہ بھی تو جسم سے ہو کر ہی جاتا ہے جس کے سبب ان کی کہانیاں دل، دماغ اور جنس کی تکون بن کر ابھر آتی ہے۔ دیویندر اسّر کی یہ کہانیاں ایک طرف زندگی کی اذیتوں، سفاکیوں، مایوسیوں اور اندھیروں کا احساس دلاتی ہیں تو دوسری جانب ان سے انسانیت اور رحمدلی و دردمندی کی کرنیں بھی پھوٹتی محسوس ہوتی ہیں۔ دیویندر اسّر کے افسانے بحیثیتِ مجموعی ٹھہراؤ اور پختگی کی متوازن کیفیت لیے ہوئے ہیں۔

دیویندر اسّر کے چاروں افسانوی مجموعوں میں قاری کی ملاقات خودکشی کرنے والوں یا پھر خودکشی کی کی جانب مائل کرداروں سے ملاقات ہوتی ہے۔ جن سے یہ تاثر قائم ہونے لگتا ہے کہ دیویندر اسّر کہیں خودکشی کروانے کے مبلغ تو نہیں؟ دیویندر اسّر کے اکثر کردار زندگی کے واضح مقاصد معدوم یا موہوم ہونے کے سبب زندگی پر موت کو ہی ترجیح دیتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ مسئلہ دیویندر اسّر کے بعض کرداروں کی مناسبت سے بجا سہی مگر کوئی رائے قائم کرنے سے قبل اس اہم نکتے کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ بحثیت مجموعی ان کے افسانوی کردار زندگی سے فراریّت یا زندگی پر موت کو ترجیح دینے کی بجائے زندگی سے پیار کرنے والے اور عملی جدوجہد کے ترجمان ہیں۔ یہ افسانوی کردار مشینی انقلاب کے بھینٹ چڑھنے

کے باعث مصنوعی زندگی گزارتے ہوئے اپنی زندگی کی معصومیت کھو جانے کا رونا روتے بھی نظر آتے ہیں۔ کیونکہ انسان اب خوشی اور راحت کے حصول میں فطرت پرست ہوتے ہوئے پرندوں کی پرواز، دریاؤں کی روانی یا پھر عورت کی دلآویز مسکراہٹ کی تلاش میں بھی سرگرداں رہتا ہے۔ دیویندر اسّر کے کرداروں میں خودکشی کرنے یا پھر لاپتہ ہو کر منظر سے غائب ہو جانے کی روش عام سی دکھائی دیتی ہے۔ جو کرداروں کی فراریت اور حقائق سے منہ چھپانے پر دلالت ہے۔ لیکن افسانہ نگار خودکشی کے اس عمل کے پیچھے چھپے درس سے آشنا کرنے کے لیے کرداروں کی خودکشی کے توسط سے یہ درس دینا چاہتا ہے کہ زندگی ایک بار ہی ملتی ہے اس لیے زندگی سے محبت کی جائے نہ کہ ان شکست خوردہ کرداروں کی طرح موت کو گلے لگا لیا جائے۔ اس کے علاوہ کرداروں میں خودکشی ایک نظریے کی صورت عیاں ہوتی ہے۔ ان کے کردار خودکشی کی جانب اس وقت مائل ہوتے ہیں جب 'احساس' زندہ رکھنے کے لیے جسم کا فنا ہونا ضروری ہو جائے۔ خودکشی کرنے والے افسانوی کرداروں میں مردوں کی نسبت نسوانی کردار زیادہ تعداد میں خودکشی کے مرتکب ہوئے ہیں جن کا تعلق آرٹ کے شعبے سے ہوتا ہے۔

دیویندر اسّر کے غیر مدوّن افسانوں میں سے 'میوزیم'، 'بیتے موسم کا مکالمہ' اور 'نئی رت کا راگ' آباء واجداد سے عقیدت اور اپنے ماضی کی تلاش و جستجو کا سفر ہے۔ ان افسانوں کے کرداروں کے حوالے سے دیویندر اسّر نے اپنے ماضی کا سفر میں بیتے ماضی سے کرداروں سے قاری کی ملاقات کروائی ہے۔ 'میوزیم' افسانے میں تلاشِ ذات کی تڑپ پر مبنی مابعد الطبیعیاتی رنگ میں رنگے افسانے کا منظر نامہ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانے 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن' کے آغاز اور 'جنگل' افسانے کے اختتام سے کافی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ 'آدمی پرندہ ہے' کے عنوان سے غیر مدوّن افسانے میں انسان اور پرندے کی عادات میں مماثلت تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ پرندے کی آزادی کی فطرت اجاگر ہوئی ہے کہ کس طرح طوطا جیسا پرندہ بھی پنجرے میں آرام سے ملنے والی چوری چھوڑ کر موقع ملتے ہی اڑ جاتا ہے۔ اسی طرح پنجرے میں بند پرندے کو آزادی دلانے کے لیے اکٹھے ہو کر شور مچانے والے پرندوں کے پسِ منظر میں انسانوں کو ترغیب دلائی گئی ہے کہ اگر پرندے اپنے ہم نفسوں کو تکلیف میں نہیں دیکھ پاتے تو پھر ایک انسان دوسرے انسان کو دکھ اور مصیبت میں مبتلا دیکھ کر لاتعلق کیونکر رہ سکتا ہے۔ جس طرح انسان بلندیوں کو چھوتے ہوئے چاند پر بھی پہنچ جائے تو وہ بطور انسان زمین سے نہ تو اپنا ناطہ توڑتا ہے نہ ہی زمین سے دور رہ کر وہ اپنی فطرت اور انسان ہونے کی حیثیت بھولتا ہے اسی طرح ایک پرندہ بھی انسان کے ساتھ رہنے کے باوجود اپنی آزاد فطرت کبھی نہیں بھلا سکتا کیونکہ کسی دوسرے کی زندگی جینا زندگی کے ساتھ دھوکے اور وشواس گھاٹ کے مترادف ہے۔ جنگل افسانے کی طرح 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' معاشرے کی بے حسی بیان کرنے کے ساتھ ساتھ افراد کا اپنے ہاتھوں دنیا کو تباہ و برباد کرنے کے بعد اپنے گھناؤنے عمل سے کوئی مثبت سبق حاصل کرنے کی بجائے ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہنے والوں کے منہ پر تازیانہ ہے۔ دیویندر اسّر کے طویل اور آخری غیر مدوّن افسانے 'مسٹر روشو' کے آغاز سے ہی قاری بخوبی احساس ہو جاتا ہے کہ 'مسٹر روشو' کی تہہ در تہہ کہانی دراصل دیویندر اسّر کی اپنی ہی داستانِ حیات ہے جس میں فنٹاسی اور مزیت وغیرہ کا بکثرت استعمال عام قاری کے لیے گرانباری کا سبب بھی بنتا ہے۔

'مسٹر روشو' افسانے کے اختتام میں ہوٹل میں دھماکے سے قبل کہانی کی مختلف تہیں قاری کو پریشان ضرور رکھتی ہے کہ 'مسٹر روشو' کے کردار میں آخر کونسی شخصیت پنہاں ہے۔ کہانی سننے والا یا پھر کہانی سنانے والا۔ 'مسٹر روشو' افسانے میں بھی ان کے دیگر افسانوں 'کالی بلی'، 'میں وینس اور دو ہاتھ' اور 'کالے گلاب کی صلیب' کی طرح غیر مرئی کرداروں کے درمیان کالی بلی کا ورود ہوتا ہے۔ اسی طرح دیویندر اسّر نے اپنے غیر مدوّن افسانوں میں بھی دیگر افسانوں کی طرح غیر مرئی اور مابعد الطبیعیاتی کرداروں سے بھرپور استفادہ کیا ہے بلکہ مسٹر روشو' افسانہ ہمیں ان کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے آخری باب کی بھی یاد دلاتا ہے جس میں مافوق الفطرت روپ میں کبھی ان کی ماں تو کبھی سابقہ محبت 'شیلی' ان کے سامنے آن کھڑی ہوتی ہے۔

دیویندر اسّر نے 'مابعد الطبیعیاتی روّیے' افسانوی مجموعوں میں، 'ننگی تصویر'، 'کالے گلاب کی صلیب'، 'بجلی کا کھمبا'، 'کالی بلی'، 'مردہ گھر'، 'مفرور'، 'کینوس کا صحرا'، 'پری کتھا'، 'آرکی ٹیکٹ'، 'جنگل'، 'پرچھائیوں کے تعاقب میں'، 'جیسلمیر'، اور غیر مدوّن افسانوں 'میوزیم'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، اور 'مسٹر روشو' کے عنوان سے افسانے میں زیرِ بحث لائے گئے ہیں جب کہ چاروں مجموعوں کے افسانوں 'زندگی خلا او رموت'، 'مکتی'، 'چاندنی رات کا درد'، 'حسن اور آئینے'، 'جیب کترے'، 'مکان کی تلاش'، 'برا آدمی'، 'پھول بچہ اور زندگی'، 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'، 'ایک پری کتھا'، 'آپریشن'، 'روشنی کا سفر'، 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے'، 'کوئی بھی ایک آدمی' اور غیر مدّ ون افسانوں 'میوزیم'، 'سدھارتھ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ'، 'آدمی پرندہ ہے'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' میں اخلاقی روّیوں کا ظہار بھی ملتا ہے۔ جہاں تک رومانی روّیوں کا تعلق ہے تو مجموعوں کے افسانوں 'حسن اور آئینے'، 'گیت اور انگارے'، 'سنک کافی'، 'آنندا'، مکان کی تلاش'، 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'، 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس' درد کا درخت' کے علاوہ غیر مدّ ون افسانوں 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' میں رومانوی روّیے نمایاں طور پر عکس انداز ہوئے ہیں۔ البتہ دیویندر اسّر نے سیاسی روّیے محدود تعداد میں چاروں مجموعوں کے افسانوں 'پلازم کے جراثیم'، 'مکتی'، 'گیت اور انگارے'، 'مردہ گھر' اور غیر مدّ ون افسانوں 'میوزیم'، 'سدھارتھ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' میں یہ موضوع چھیڑے ضرور ہیں۔ سیاسی روّیوں کے برعکس اپنے متعدد افسانوں میں انھوں نے سماجی روّیوں کو خوب جگہ دی ہے۔ اس سلسلے میں 'زندگی خلا اور موت'، 'پلازم کے جراثیم'، 'مکتی'، 'ننگی تصویر'، 'انسان اور انسان'، 'حسن اور آئینے'، 'جیب کترے'، 'جیل'، 'سنک کافی'، 'آنندا'، مکان کی تلاش'، 'نیند'، 'سیاہ تل'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا'، 'مردہ گھر'، 'مفرور'، 'اک پری کتھا'، 'بچہ رورہا ہے'، 'احساس کی کوئی منزل نہیں'، 'ریلوے اسٹیشن'، 'میرا نام شنکر'، 'روشنی کا سفر'، 'ایک شام اور وہ آدمی'، 'کوئی بھی ایک آدمی'، 'وہ ایک لمحہ' جب کہ غیر مدوّن افسانوں 'سدھارتھ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'آدمی پرندہ ہے'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' کے عنوان سے افسانے اس فہرست میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔

دیویندر اسّر ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنی عملی، ازدواجی اور ادبی زندگی میں اپنے پالتو پرندوں کے

پروں کو ایک ایک کر کے ٹوٹتے دیکھا ہے۔ موت جذبات کی ہو، خیالات کی یا پھر کسی پالتو پرندے کی، کرب میں مبتلا ضرور کرتی ہے۔ اس لیے دیویندر اسّر جیسے دردمند دل رکھنے والے ادیب سے بھلا ان کے پالتو پرندوں کی موت کا صدمہ بآسانی کیونکر برداشت ہوسکتا تھا؟ یہی وجہ تھی کہ انھوں نے خود کو غیر ادیب کے طور پر ہی مشہور کرنا شروع کر دیا تھا۔ اپنی محنت شاقہ کی کمائی سے بنائے گئے گھونسلے میں بھی سکون میسر نہ ہونے کی بناء پر وہ خاموشی سے اس جہانِ فانی سے کوچ کر گئے۔

حوالہ جات

۱۔ ساجدہ زیدی: گریزاں کیفیات کے افسانے، عالمی اردو ادب، دیویندر اسّر نمبر، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر دہلی، جلد ۱۱، ۱۹۹۵ء، ص ۵۷۔

۲۔ دیویندر اسّر، میوزیم، مشمولہ 'آئندہ'، شمارہ نمبر ۵۱۔۵۲، جولائی تا دسمبر، اقبال منزل کیمبل روڈ، کراچی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۰۱ تا ۱۰۵۔

۳۔ ایضاً: سدھارتھ، مشمولہ عالمی اردو ادب، دیویندر اسّر نمبر، جلد ۱۱، ۱۹۹۵ء، ص ۳۷ تا ۹۲۔

۴۔ ایضاً: بیتے موسم کا مکالمہ، ایضاً ص ۹۳ تا ۱۰۳۔

۵۔ ایضاً: نئی رت کا راگ، ایضاً ص ۱۰۴ تا ۱۰۸۔

۶۔ ایضاً: آدمی پرندہ ہے، مشمولہ ماہنامہ تخلیق، جلد ۲۴، شمارہ ۸، اگست، ۱۹۹۳ء۔

۷۔ ایضاً: صدائے شام کا زخمی پرندہ، مشمولہ منتخب افسانے ۱۹۹۵ء، مرتبہ نند کشور وکرم، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی، ۱۹۹۶ء، ص ۴۸ تا ۵۵۔

۸۔ دیویندر اسّر: مسٹر روشو، مشمولہ چہار سو، دیویندر اسّر نمبر، جلد ۱۵، شمارہ ۱، مئی تا جون، ۲۰۰۶ء، ص ۱۶ تا ۲۲۔

۹۔ دیویندر اسرّ: گیت اور انگارے، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر دہلی، ۱۹۵۲ء، انتساب۔

۱۰۔ ایضاً: زندگی، خلا اور موت، ایضاً ص ۴۰۔

۱۱۔ ایضاً: پلازم کے جراثیم، ص ۶۲۔

۱۲۔ ایضاً: بکتی: ایضاً: ص ۹۷۔

۱۳۔ ایضاً ص ۸۴۔

۱۴۔ گورچرن سنگھ: پتھروں کے شہر میں ایک شیشہ گر، انٹرویو مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز دھلی، ۲۰۱۳ء، ص ۱۲۶۔

۱۵۔ دیویندر اسّر: گیت اور انگارے، ننگی تصویر: ایضاً ص ۹۱۔

۱۶۔ ایضاً: چاندنی رات کا درد، ایضاً ص ۹۹۔

۱۷۔ ایضاً: انسان اور انسان، ایضاً ص ۱۰۷۔

۱۸۔ ایضاً: ص ۱۱۷۔

۱۹۔ ایضاً: گیت اور انگارے، ایضاً ص ۱۵۳۔

۲۰۔ عمران عراقی: دیویندر اسّر، مستقبل کے روبرو، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۱۷ء، ص ۶۷۔

۲۱۔ ممتاز حسین: تبصرہ: مشمولہ شیشوں کا مسیحا، حلقۂ ارباب فکر، تین ہٹی، کراچی، ۱۹۵۵ء، ص ۹۲۔

۲۲۔ ایضاً: جیب کترے: ایضاً: ص۱۸۔

۲۳۔ ایضاً: جیل، ایضاً، ص۲۰۔

۲۴۔ ایضاً: ص۲۵۔

۲۵۔ ایضاً: سنک کافی، یضاً، ص۲۹۔

۲۶۔ ایضاً، ص۳۲۔

۲۷۔ ایضاً، ص۳۵۔

۲۸۔ ایضاً: آنندا: ص۴۱۔

۲۹۔ ایضاً، ص۴۳۔

۳۰۔ ایضاً، ص۴۶۔

۳۱۔ ایضاً: مکان کی تلاش، ص۵۱۔

۳۲۔ ایضاً: برا آدمی: ص۶۸۔

۳۳۔ .ایضاً، ص۷۴۔

۳۴۔ ایضاً: مارگریٹ: ایضاً، ۹۰۔

۳۵۔ ایضاً، ص۹۲۔

۳۶۔ دیویندر اسّر: نیند، کینوس کا صحرا پبلشرسز اینڈ ایڈورٹائزرز، دہلی، ۱۹۸۳ء، ص۱۲۔

۳۷۔ ایضاً: کالے گلاب کی صلیب، ص۲۳۔

۳۸۔ ایضاً: تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول: ص۳۴۔

۳۹۔ ایضاً: سیاہ تل: ص۳۹۔

۴۰۔ ایضاً: پرانی تصویر نئے رنگ: ص۴۸۔

۴۱۔ ایضاً: ص۴۹۔

۴۲۔ ایضاً: روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس، ایضاً ص۵۲۔

۴۳۔ ایضاً: گلین: ایضاً، ص۶۲۔

۴۴۔ ایضاً: بجلی کا کھمبا: ایضاً، ص۷۸۔

۴۵۔ ایضاً: میں وینس اور دو ہاتھ: ایضاً ص۸۱۔

۴۶۔ ایضاً: کالی بلی: ایضاً، ص۸۸۔

۴۷۔ ایضاً: مردہ گھر: ص۹۴۔

۴۸۔ ایضاً: ایک پری کتھا، ایضاً: ص ۱۳۱۔

۴۹۔ عمران عراقی: مستقبل کے روبرو، ایضاً: ص ۲۱۵۔

۵۰۔ دیویندراسّر: کینوس کا صحرا، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، دہلی، ۱۹۸۳ء، فلیپر۔

۵۱۔ دیویندراسّر: پرندے اب کیوں نہیں اڑتے، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، ۱۹۹۲ء، فلیپر۔

۵۲۔ عابد کمالوی: پرندے اڑ نہیں سکتے، مشمولہ ماہنامہ تخلیق، لاہور، جلد ۳۰، شمارہ ۱۲، دسمبر ۱۹۹۹ء، ص ۲۰۔

۵۳۔ ایضاً: وے سائڈ ریلوے سٹیشن، ایضاً، ص ۱۳۔

۵۴۔ ایضاً، ص ۱۳۔

۵۵۔ ایضاً۔

۵۶۔ ایضاً: جنگل: ایضاً، ص ۳۴۔

۵۷۔ ایضاً: جیسلمیر: ایضاً، ص ۵۹۔

۵۸۔ دیویندراسّر: پرندے اب کیوں نہیں اڑتے، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، دھلی، ۱۹۹۲ء، ص ۷۰۔

۵۹۔ ایضاً:

۶۰۔ روشنی کا سفر: ایضاً، ص ۸۹۔

۶۱۔ ایضاً: ایک شام اور وہ آدمی: ایضاً، ص ۱۱۱۔

۶۲۔ ایضاً: شمع ہر رنگ میں جلتی ہے: ایضاً، ص ۱۱۵۔

۶۳۔ ایضاً: درد کا درخت: ص ۱۲۸۔

۶۴۔ سریش سیٹھ: درد اپنا ہے، مشمولہ ایک دانشور ایک مفکرّ، پبلشرز اینڈ اڈورٹائزرز، دھلی، ۲۰۱۳ء، ۳۹۔

۶۵۔ ساجدہ زیدی: گریزاں کیفیات کے لمحے، مشمولہ اک دانشور اک مفکرّ، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز،
کرشن نگر، دھلی، ۲۰۱۳ء، ص ۲۱۳۔

۶۶۔ دیویندراسّر: مسٹر روشو، مشمولہ چہار سو، جلد ۱۵، شمارہ ۵۱۔۵۲، جولائی تا دسمبر، ۲۰۰۶ء، ص ۱۶۔

۶۷۔ ایضاً: سدھارتھ، مشمولہ عالمی اردو ادب، دیویندراسّر نمبر، جلد ۱۱، ۱۹۹۵ء، ص ۹۷۔

۶۸۔ ایضاً: ص ۹۲۔

۶۹۔ ایضاً: بیتے موسم کا مکالمہ، ایضاً، ص ۹۸

۷۰۔ ایضاً: نئی رت کا راگ، ایضاً، ص ۱۰۷۔

۷۱۔ ایضاً: آدمی پرندہ ہے، مشمولہ ماہنامہ تخلیق، جلد ۲۴، شمارہ ۸، اگست، ۱۹۹۳ء، ص ۲۹۔

۷۲۔ پروین شاکر: خوشبو؛

۷۳۔ دیویندراسّر : صدائے شام کا زخمی پرندہ، مشمولہ منتخب افسانے ۱۹۹۵ء، ایضاً ص ۵۳۔

۷۴۔ ایضاً: ص ۵۴۔

۷۵۔ نندکشور وکرم: ایک دانشور کی موت، مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندراسّر ، ایضاً، ص ۶۱۔

۷۶۔ دیویندراسّر : مسٹر روشو، مشمولہ چہارسو، دیویندراسّر نمبر، ص ۲۱۔

۷۷۔ ایضاً: سدھارتھ، عالمی اردو ادب، ایضاً، ص ۷۶۔

باب سوم

دیویندر اِسّر کی افسانہ نگاری کا فنی واسلوبی مطالعہ۔

اور

انسان دوستی، اخلاقی اقدار کی شکست وریخت، نفسی وروحانی اور، جنسی ورومانی روّیے۔

گیت اور انگارے، شیشوں کا مسیحا، کینوس کا صحرا، پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے،

اور غیر مدوّن افسانوں کی روشنی میں

۳۔دیویندراسّر کی افسانہ نگاری کا فنی و اسلوبیاتی مطالعہ:

۳۔۱۔اسلوب: تعارف۔

اس سے قبل یویندراسّر کے فنِ افسانہ پر فکری اور موضوعاتی اعتبار سے تفصیلی بحث گزر چکی ہے۔اب مقالے کے تیسرے باب کی پیروی میں ان کے چاروں افسانوی مجموعوں کے فنی واسلوبیاتی مطالعے کے بعد ان مجموعات کے (۵۰) اور غیر مدوّن (٦) افسانوں میں انسان دوستی، اخلاقی اقدار کی شکست وریخت، نفسی اور روحانی اقدار کے علاوہ جنسی ورومانی روّیوں کا تجزیہ بھی پیش کیا جائے گا۔دیویندراسّر کے افسانوں کے اسلوبی مطالعے سے قبل 'اسلوب' کی اصطلاح پر مختصراً بحث دلچسپی سے خالی نہ ہوگی۔

جیسا کہ ادب کا قاری اس نکتے سے آگاہ ہے کہ کسی فن پارے کے تخلیق کار کی جدت وانفردیت کا اسلوب سے گہرا تعلق یوں بھی ہے کہ جب تک تخلیق کار اپنے اسلوب سے متعلق آگاہی کے بعد اپنی تحریروں میں جدت وانفرادیت قائم نہیں کر لیتا وہ صاحبِ اسلوب کی مسند پر براجمان نہیں ہوسکتا ہے۔تخلیق کار کا عہد،صنف کا انتخاب، متعلقہ زبان، انتخابِ موضوع، علاقائی پس منظر،فن پارے میں اپنائی گئی تکنیک، تخلیق کار کا فن سے متعلق زاویۂ نظر اور پھر قاری کا تصوّرِ مطالعہ، سب مل کر کسی ادیب کا انفرادی اور اجتماعی اسلوب متعین کرتے ہیں۔'اسلوب' کی اصطلاح،صنفِ شاعری سے متعلق بحث کے دوران، کسی خاص دور کی مروّجہ زبان کے لہجے کی خصوصیات پر گفتگو کے دوران کھل کر سامنے آئی۔مختلف ادوار کی مختلف اصنافِ سخن اور ہیئتوں کی بحث کے میں بھی اس اصطلاح کے مستعمل ہونے کی مثالیں موجود ہیں۔ڈاکٹر محمد اشرف کمال نے اپنے مضمون میں سید عابد علی عابد کے حوالے سے'اسلوب' کی تعریف میں کہا تھا:

> ''اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقۂ ادائے مطلب یا خیالات وجذبات کے اظہار وبیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) کے شمول سے وجود میں آتا ہے،اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر واحساس جیسے عوامل مل کر حصہ لیتے ہیں، اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔''[۱]

یوں تو بڑا ادیب ہونا اور صاحبِ اسلوب ہونا دو الگ معاملات ہیں مگر صاحبِ اسلوب ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کوئی بڑا ادیب ہی صاحبِ اسلوب کہلایا جائے گا۔'اسلوب' انفرادی بھی ہوسکتا ہے اور اجتماعی بھی۔لکھنؤ کا دبستان، اک مخصوص اسلوبی خصوصیات کا حامل ہے جس میں رعایتِ لفظی اور خارجیت کا اظہار کارفرما نظر آتا ہے مگر اس کے برعکس دبستانِ دلّی کی یکسر مختلف اور اپنی جداگانہ خصوصیات ہیں۔اردو ادب میں بھارت سے تعلق رکھنے والے تنقید نگار مسعود حسین خان کے علاوہ اسلوبیات کے حوالے سے قابلِ ذکر کام کرنے والوں میں ڈاکٹر مفتی تبسّم ،ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے نام شامل ہیں۔ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات، اس کے طریقِ کار اور میدانِ عمل کی وسعت سے متعلق اپنی کتاب 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' میں مختلف شعراء کے اسالیب مثلاً اسلوبیاتِ میر، اسلوبیاتِ انیس اور

اسلوبیاتِ اقبال کے موضوع پر محققانہ اور مدلّل گفتگو کی ہے۔ڈاکٹر اشرف کمال نے اپنے مضمون میں ڈاکٹر سحر انصاری کے حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی 'اسلوب' سے متعلق ذیل کی وضاحت بیان کی ہے:

''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس کتاب کے پہلے مقالے اور ادبی تنقید اور سلوبیات میں مکمل وضاحت کر دی ہے کہ وہ اسلوبیات کو کیا سمجھتے ہیں؟ کتنا سمجھتے ہیں؟ نیز یہ کہ اسلوبیات میں تجزیے کی گنجائش کتنی ہے اور اس کی حدود کیا ہیں؟ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس امر کی وضاحت کر دی ہے کہ وہ ادب کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتے۔انھوں نے اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے اور اسے جامع اسلوبیات کا نام دیا ہے۔''[۲]

اس کے علاوہ اسلوب کی فضا میں، تخلیق کار کے قوتِ اظہار کی شمع میں ہمیشہ تہذیب کا تیل ہی جلتا ہے۔اسلوب محض الفاظ کا گورکھ دھندا نہیں بلکہ کسی بھی تخلیق میں الفاظ کے چناؤ کے ساتھ تخلیق کار کی مکمل شخصیت کی چھاپ الگ انداز میں دکھائی دیتی ہے۔دیویندر اسّر کا 'اسلوب' ایک ارتقا پذیری کے رنگ میں رنگا ہے۔ان کی افسانوی تخلیقات کے اسلوب میں وقت کا مروّجہ رنگ و انداز اپنانے اور قبول کرنے کی صلاحیت کا بدرجہ اتم پایا جانا، ان کے ترقیت پسندی اور استعاراتی تدبیر کاری کے ورتارے کا اظہاریہ ہے۔اسلوب ہی کے ضمن میں ڈاکٹر محمد کیومرثی کا کہنا ہے:

''موضوعات اور ماحول کی تبدیلی سے مصنف کے اسلوب کا رنگ وآہنگ تبدیل تو ہوتا ہے مگر اس کا بنیادی اسلوب اپنی اصل حالت میں ہی برقرار رہتا ہے۔'ان کے خیال میں 'تخلیق کار کا بنیادی اسلوب، محض طرزِ بیاں ہی نہیں ہوا کرتا کیونکہ طرز بیان اسلوب کی مکمل وضاحت سے قاصر ہوتا ہے۔عام طور پر افسانہ نگار اپنے افسانے میں پیش کردہ جذبات مختلف نوعیت کے تجربات پر محیط ہوتے ہیں۔یہی متنوع تجربات ہی تخلیق کار کا اسلوب متعین کرتے ہیں جس کے نتیجے میں ہر افسانہ نگار کا جداگانہ اسلوب اس کی پہچان بن جاتا ہے۔''[۳]

اسلوب سے متعلق مختصر تعارف کے بعد بحث کا رخ اصل موضوع کی جانب موڑتے ہوئے دیویندر اسّر کے پہلے افسانوی مجموعے کی جانب آتے ہیں۔

۳.۱.۱۔'گیت اور انگارے'۔

اردو افسانے کا برّصغیر میں ورود، مغرب کی وساطت سے ہوا لیکن یہاں آ کر اردو افسانے نے اپنی سو اصدی کی تاریخ میں کئی کروٹیں بدلیں اور بالآخر اردو کے افسانہ نگار، اردو افسانہ اپنے ماحول کے رنگ میں ڈھالنے میں کامیاب ہوئے۔افسانہ نگاروں نے، حال میں رہ کر مستقبل پر نگاہ ڈالتے وقت اپنا ماضی ضرور یاد رکھا اور ساتھ ہی دل میں ماضی پرستی کے خول سے باہر نکلنے کی تڑپ لیے مستقبل کے چہرے پر بھی نظریں گاڑھے رکھیں:

''بیسویں صدی بیت گئی لیکن مستقبل کے چہرے پر کچھ ایسے مسائل کی چھاپ چھوڑ گئی ہے کہ جب تک ہم ان سے نبرد آزما نہیں ہوتے مستقبل کا چہرہ نہیں دیکھ سکتے۔کوئی بھی معاشرہ 'کلچر' ادب' فن اور فلسفۂ ماضی کی زندہ روایات کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔لیکن ہمیں اس امر کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ محض ماضی کی بنیاد پر ہی مستقبل کی تعمیر تو نہیں ہو سکتی۔اس کے لیے

فیوچرسٹک فکر کا ہونا لازمی ہے جو کہ اب با قاعدہ سائنس اور علم کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔اس کے لیے روایت کا پاس اور جدّت (Innovation) کا جذبہ، دونوں درکار ہیں۔'' ۴؎

دیویندر اسّر کا آٹھ افسانوں پر مشتمل پہلا افسانوی مجموعہ ۱۹۵۲ء میں 'گیت اور انگارے' کے نام سے منظرِ عام پر آیا جس کے افسانوں میں درج ذیل تین مختلف فکری وفنی جہتیں عکس انداز ہوئی ہیں:

۱۔ افسانوی تدبیر کاری (شعور کی رو اور داخلی خود کلامی)؛

۲ عقلیت ومنطقیت کے درمیان سماجی مسائل کا ادراک؛

۳۔ تصوف کی زیریں لہر۔

'گیت اور انگارے' میں ترقی پسندیت کے باوجود عظمتِ انسان اور صوفیانہ فکر کے موضوعات بھی نظر آئے ہیں۔ دیویندر اسّر سے قبل بھی تصوف کی یہ لہر، خالصتاً اردو داستان کی صنف کے زیرِ اثر، ہمارے ہاں شعوری سطحیت کے ساتھ موجزن رہی ہے۔تصوف اور انسان کا باہمی ملاپ ہمیں منشی پریم چند کے ہاں ان کے دو افسانوں 'دو انمول رتن' اور 'شیخ مخمور' میں نظر آیا۔ پھر اس کے بعد یہی تدبیر کاری علی عباس حسینی کے ہاں 'علی بابا اور 'جل پری' کے علاوہ عزیز احمد کی 'آبِ حیات' اور مجنون گھورکھپوری کے افسانے 'تنہائی' میں بھی نظر آتی ہے۔اسی طرح دیویندر اسّر کے ہم عصر میرزا ادیب کے 'صحرانورد کے خطوط' اور انتظار حسین کے 'وہ جو کھو گئے' اور 'زرد کتا' میں بھی یہی عکس موجود ہے۔دیویندر اسّر اپنے افسانوں میں تصوف کی لہر کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''عجیب بات ہے کہ وہ لوگ جو بم بناتے ہیں، ہتھ گولے پھینکتے ہیں، انقلاب کے لیے ریل کی پٹریاں اکھاڑتے ہیں، اپنی زندگی داؤ پر لگاتے ہیں آخر پر اسرار ہ جاتے ہیں...میں صوفی کا اسرار نہیں، لیکن انسان کے ہونے کے راز کو جاننا چاہتا ہوں۔یہی تجسس میری کہانیوں کے مرکزی کرداروں میں اکثر جھلک جاتا ہے۔'' ۵؎

دیویندر اسّر کی افسانوی تدبیر کاری کا رنگ انتظار حسین کے ہاں بھی موجود ہے مگر انتظار حسین کے ہاں یہ رنگ قدرے مختلف انداز میں ظاہر ہوا ہے کیونکہ انتظار حسین کے ہاں داستانی طرزِ، ہی ان کے اندازِ بیان کا نمونہ بنی لیکن دیویندر اسرّ کے ہاں افسانہ، ایک ایسے سوچتے شخص کا فکری مشاہدہ بن کر سامنے آیا جو سماج کو فکر کی آنکھ سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور ساتھ ہی اپنی کہانی کی تیز روی پر؛ قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے، کوئی آنچ بھی نہیں آنے دیتا۔ بالفاظِ دیگر ان کا فکری روّیہ، کہانی کے واقعات کے سنگ ہی رواں دواں رہتا ہے۔محمد شاہد کے خیال میں:

'دیویندر اسّر کے افسانے ایک سوچتے ہوئے انسان کے افسانے ہیں۔گو کہ کہانی کہتے ہوئے انھوں نے اپنی فکر کو معطل نہیں ہونے دیا تاہم یوں بھی نہیں ہے کہ اس طرزِ عمل سے اس کی کہانی میں رخنے پڑنے لگیں۔'' ۶؎

افسانہ نگار اور افسانے کے بارے میں دیویندر اسّر کا ذاتی بیان ہے:

''افسانے کے موضوع تکنیک اور ادیب کے طرزِ فکر پر کوئی پابندی عائد نہیں کی جاسکتی۔کسی ادیب سے کسی مخصوص

موضوع پر کہانی لکھنے کا مطالبہ، کسی آدرش کی اشاعت، افادی نقطۂ نظر اور تخلیقی ادب کی رو سے درست نہیں۔ ہر افسانہ نگار کا ایک مخصوص دائرہ ہوتا ہے جس سے باہر تخلیق فن ممکن تو ہے لیکن اکثر بہتر تخلیق ممکن نہیں ہوا کرتی۔ اس دائرہ کے اندر ہی کہانی کار اپنے تجربے، مشاہدے اور نئے معنی کے ساتھ ان کی از سرِ نو تشکیل کرتا ہے''۔[۷]

دیویندر اسّر اپنی کہانیوں میں سماج کے ساتھ گہرا تعلق، فرد اور معاشرے سے رابطہ استوار رکھتے بھی نظر آتے ہیں۔ ان کے متعدد افسانوں میں حسن عسکری کے انداز میں 'شعور کی رو' کا استعمال بھی ملتا ہے۔ دیویندر اسّر کے غیر مدوّن افسانے 'سدھارتھ' میں ان کے پسندیدہ تاریخی کردار 'سدھارتھا' المعروف 'بدھا' شامل ہے یوں وہ اپنی ذات کے اندر جھانکنے کو افسانے کی بنت میں ایک فنی تکنیک کے طور پر استعمال کرتے نظر آئے ہیں۔ دیویندر اسرّ کے اسلوب کی ایک خاصیت ان کی کسی بھی واقعے کے بعد اس واقعے سے فکری وابستگی بھی ہے؛ جو ان کے افسانے کی دنیا سے باہر نکل کر بیرونی دنیا سے متعلق نئی تخلیقی اپچ، ظاہر کرتی ہے۔ دیویندر اسّر کے افسانوں میں زندگی مرتب و منظّم انداز میں نظر آنے کی بجائے ذات کا بکھراؤ نمایاں انداز میں دکھائی دیتا ہے۔ 'گیت اور انگارے' کے مرکزی افسانے 'زندگی، خلا اور موت' سے ان کی افسانوی تکنیک مزید واضح ہوئی ہے. دیویندر اسّر کسی فلم کی طرح واقعات کی تیز رفتاری کے اظہار کے لیے 'ریلوے اسٹیشن' اور ریل گاڑی کے استعارے سے اپنی افسانوی سبک رفتاری کا اظہار کرتے ہیں۔ کہانی کا پلیٹ فارم سے آغاز و اختتام؛ زندگی کی اس اہم حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ زندگی ایک بڑے دائرے کا نام ہے۔ دیویندر اسّر اپنے افسانوں میں مذہبی تقابل یا منافرت کی تشہیر کی بجائے، مذہب کو ایک اہم علامت قرار دیتے ہیں۔

جہاں تک دیویندر اسر کے افسانوی اسلوب کے رجحانات کا تعلق ہے وہ تین طرح کے ہیں:

۱۔ ترقی پسندیّت سے متاثرہ فکر۔

۲۔ معروضت و جدیدیت۔

۳۔ تصوف اور اس سے ملحق موضوعات (اپنی جڑوں کی تلاش، شناخت بحیثیتِ انسان اور فرد اور عالمگیریت کے درمیان رشتہ)

دیویندر اسّر نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہوتے ہوئے کیا۔ ترقی پسندی سے جدیدیت تک کا طویل سفر، ان کے تخلیقی شعور کا تیز تر اور کامیاب سفر ہے جس میں ان کی اعلیٰ تعلیم، مختلف بیرونی ممالک کے سفر اور زبردست مشاہدے کا بڑا عمل دخل رہا ہے۔ انھوں نے سماجی انقلاب اور احتجاجی موضوعات پر افسانے مرتب کرنے کے بعد جدید افسانوں کی سرحد نہایت کامیابی سے عبور کی، اسی لیے آج بھی اردو افسانے کی تاریخ میں ان کا بڑا معتبر نام ہے۔ دیویندر اسّر کے ہاں ابتداً ترقی پسندانہ سوچ غالب تھی لیکن کچھ ہی عرصہ بعد وہ جدیدیت اور ترقی پسندانہ فکری روّیوں کے مابین درمیانی راہ اپنانے کی کوشش میں ارتقائی عمل کے پیروکار نظر آئے۔ ان کے سماج سے گہرا ربط اس لیے بھی رہا ہے کہ ان کی توجہ ہمیشہ معاشرے کی ان پوشیدہ اور نظروں سے اوجھل جہات پر بھی مرکوز رہی ہے جہاں انسان کی قیمت چند سکے ہوا

کرتی ہے۔مرزا حامد بیگ، دیویندر اسّر کے فنی ارتقاء کو مدّنظر رکھتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں:

''باقاعدہ ادبی زندگی کا آغاز'نظام' بمبئی میں شائع ہونے والے مضمون سے ہوا۔ابتداء میں ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے۔آگے چل کر جدیدیت کی تحریک کے سرخیل بنے۔'' ے

دیویندر اسّر کا افسانہ بعنوان'زندگی،خلا اور موت' بھی بظاہرا کھرے پن کی کہانی ہے مگر ساتھ ہی یہ افسانہ ان کی ترقی پسندی پر بھی دلالت کرتا ہے۔افسانے میں ایک طرف اگر مزدور طبقے پر ڈھائے جانے والے مظالم کی داستان بیان ہوئی ہے تو دوسری جانب معاشرے کے دوغلے پن کی بھرپور عکاسی بھی ہوئی ہے۔معاشرے اور سماج کے ٹھیکیداروں کے دوغلے کردار کی بدولت نہ تو گھر کا سربراہ مرد، اپنے خاندان کی کفالت کے قابل رہتا ہے اور نہ ہی گھر کی عورت مختلف روپ اپنانے کے باوجود اپنا گھر بچانے میں کامیاب ہو پاتی ہے۔البتہ ویٹنگ ہال میں گاڑی کی منتظر کہانی کی سردی سے ٹھٹھرتی کانپتی مرکزی کردار کی موت سے قبل، افسانہ نگار کا اپنا گرم کوٹ اس پر ڈال کر خود سردی کی شدت برداشت کرنا افسانہ نگار کی صوفیانہ سوچ اور مثبت طرزِ عمل کا اظہار ہے۔

اسی طرح'پلازم کے جراثیم' میں مغربی استعماریت کی داستان بیان کرتے ہوئے دیویندر اسّر نے، حاضر متکلم کے صیغے میں مبصرانہ انداز میں امریکی اور ہندوستانی دوستوں کے مابین چپقلش کو بھری عدالت میں عوام کے سامنے پیش کیا ہے۔یہ افسانہ بظاہر تو امریکی حکومتوں کی تعریف کے پل باندھنے کے مصداق ہے مگر درحقیقت افسانے میں ترقی یافتہ ملکوں کی پسماندہ غریب ممالک کو ہمیشہ کے لیے اپنا دست نگر رکھنے کی جملہ ریشہ دوانیاں طشت از بام ہوئی ہیں۔

اکہری تہہ میں سادہ بیانیے پر مبنی'مکتی' کی کہانی بظاہر تو ایک خاندان کے ہجرت کے پسِ منظر میں پیش آنے والے کربناک مسائل کی الم ناک داستان ہے مگر اس کے پسِ منظر میں سماج کے وڈیروں اور ان نام نہاد سیاسی لیڈران کی بے حسی نمایاں کی گئی ہے جنھیں دکھی عوام کے مسائل سے کوئی بھی دلچسپی نہیں نتیجتاً ان لیڈران کی غربت کی شکار عوام کے مسائل کے حل میں ناکامی اور عدم دلچسپی پر یہ غریب عوام خودکشی پر مجبور ہو جاتی ہے۔افسانہ نگار اس خودکشی میں بھی اہم نکتہ سامنے لاتے ہیں کہ عام آدمی کو'لیلا ونتی' کی یہ خودکشی بظاہر موت کا سبب دکھائی دیتی ہے مگر وہ تو اس سے پہلے بھی دوبار موت سے ہمکنار ہوئی تھی، پہلی مرتبہ بیٹی کی آبروریزی اور اغواء اور پھر دوسری بار نئے وطن میں خاوند کے جاسوسی کے جھوٹے مقدمے کی گرفتاری پر۔اب تیسری مرتبہ اس کی خودکشی کے نتیجے میں تو زندگی اور موت کے درمیان خلا پُر ہوا ہے۔

دیویندر اسّر کا'ننگی تصویر' کے عنوان سے پہلا اور مجموعے کا واحد افسانہ ہے جس میں غیر مرئی کردار اور رمزیت، وتجریدیت کے سہارے ایک عریاں تصویر کی لڑکی کی زبانی، معاشرے کے بے حس اور لذت پرست افراد کے منہ پر بھرپور طمانچہ رسید کیا گیا ہے۔مسائل سے فراریت کی راہ اپنا کر اپنی علیحدہ سی دنیا میں پناہ لینے والوں کو یہ علم ہی نہیں ہوتا کہ ان کی بے حسی خود ان کے لیے بھی نقصان دہ ثابت ہو سکتی ہے۔'ننگی تصویر' افسانہ دیویندر اسّر کی جانب سے جدید تکنیک؛ رمزیت و فنٹاسی کے کامیابی سے استعمال کی نشاندہی کرتا ہے۔دراصل ریئلزم اور حقیقت نگاری کے برعکس تجرید و فنٹاسی کا تصوّر زمانے

کی مقررہ حد بندیوں کے دائرے سے باہر نکلنے کی کوشش کا دوسرا نام ہے۔ جدید تکنیک کے زمرے میں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ معاشرتی، سماجی اور سیاسی پابندیوں میں جکڑے ماحول میں اشاروں کنایوں سے اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کی جس روایت کا آغاز بودلیئر اور ایلن ایڈگر پو وغیرہ نے سرریئلزم (Surrealism) تحریک کی بنیاد رکھتے ہوئے کیا تھا، دیویندر اسّر نے اس روایت کا ورثہ اپنے متعدد افسانوں میں اس بات کا خیال رکھتے ہوئے کیا ہے کہ یہ قاری کے لیے گرانباری اور ابہام کا سبب نہ بننے پائے۔ افسانے میں رمزیت و اشارے کنائے کی روایت کا سہارا لیتے ہوئے؛ خود کو جنسیت و عریانیت کے لیبل سے بچانے کے لیے دیویندر اسّر نے 'ننگی تصویر' میں البم کی برہنہ تصویر والی لڑکی کی زبانی اپنا مدعا بیان کیا ہے۔

'**چاندنی رات کا درد**' کے سادہ اندازِ بیان پر مبنی تحریر میں دیویندر اسّر نے ایک طرف تو معاشرے سے پرخلوص محبت کے خاتمے کا رونا رویا گیا ہے جس میں 'راجن' تین چار بار کی محبت میں ناکامی کے بعد شادی ہی نہیں کرتا بلکہ لے پالک بچی پال پوس کر جوان کرتے ہوئے اس پر اپنا فن تک نچھاور کرتا ہے۔ اس کی پرخلوص محبت و پرورش کے نتیجے میں اس کی لے پالک بیٹی پریت کلا بھی اپنی پرخلوص تابعداری اور سچی محبت کا ثبوت دیتے ہوئے اس کی خدمت سگی بیٹیوں سے بھی بڑھ کر کرتی ہے۔ افسانہ نگار نے افسانے میں معاشرے کے متضاد روّیوں کی عکاسی کے علاوہ درویشانہ اوصاف کے مالک لے پالک بیٹی کے باپ اور منہ بولی بیٹی کی پرخلوص فرمانبرداری کی بخوبی عکاسی کی ہے۔

'**انسان اور انسان**' کے عنوان سے سادہ بیانیے پر مبنی داستانوی رنگ میں رنگے افسانے کی کہانی میں ایک ہی شخص کے متضاد روّیوں کی عکاسی ہوئی ہے۔ افسانے کا امریکی کردار 'فلپ' امریکی ہونے کے باوجود غیر امریکی کی خونی جنگ میں مدد کرتے ہوئے اس کی جان تو بچاتا ہے مگر ساتھ ہی آگ میں گھرے بچے کو آگ میں سے باہر نکال کر ساتھ ہی اس کا جھلسا چہرہ اور بدن دیکھ کر اسے جگہ پر ہی قتل کر دینا اس کے ظالم ہونے کی نشاندہی کرتا ہے۔ فلپ کے اس ظالمانہ روّیے پر اس کا دوست حق و صداقت کا صل ترجمان بن کر اپنے ساتھ اس کی نیکی اور مدد کے برتاؤ کے باوجود بھرپور کردار ادا کرتے ہوئے اس پر سخت تنقید کرتا ہے جو اس کی صاف گوئی کی واضح دلیل ہے۔ اس کے برعکس فلپ کی رائے بھی اپنی جگہ درست ہے کہ اس نے بچے کو دکھ و درد سے ہمیشہ کے لیے نجات دلانے کے لیے ہی یہ سب کیا ہے۔

اگلے افسانے '**حسن اور آئینے**' میں افسانہ نگاری کی عام روش سے ہٹ، کر خود کو بطور 'راوی' ولن کے منفی کردار میں اور اپنے دوست 'راجن' کو مثبت کردار میں پیش کیا ہے۔ افسانہ نگار کی یہ کاوش نہ صرف کہانی میں حقیقت کا رنگ بھرنے میں کامیاب ٹھہری ہے، بلکہ اس سے کہانی میں ایک نیا انداز بھی اجاگر ہوا ہے۔ دیویندر اسّر کی طرف سے فنِ افسانہ کی کامیابی کے ضمن میں نیا تجربہ ان کی فنی مہارت کے ساتھ ساتھ فنِ افسانہ سے سچی محبت اور لگن کا مظہر بھی ہے۔ دیویندر اسّر نے 'حسن اور آئینے' کی کہانی ترتیب دیتے ہوئے واقعات کے بیان اور مکالمہ نگاری کے ضمن میں طوالت سے اجتناب برتتے ہوئے اختصار کی روش اپنائی ہے۔

مجموعے کا آخری افسانہ 'گیت اور انگارے' اسطوری رنگ میں رنگا افسانہ ہے جس میں تاریخی واقعات پر مبنی کہانی پیش ہوئی ہے۔ یہ افسانہ غاصبوں کے میڈرڈ پر قبضے کے بعد وہاں کی گلیوں میں پروان چڑھنے والے جذبہ آزادی کی داستان ہے جس میں شہر کا ہر باشندہ خواہ مرد ہے یا عورت اپنے طور پر آزادی کے مجاہدوں کا ساتھ دینے کے لیے سر دھڑ کی بازی لگانے کو تیار بیٹھا ہے۔ افسانے میں دیویندر اسّر نے جہاں مردوں کے جذبہ حریت کی عکاسی کی ہے وہاں انھوں نے نسوانی کرداروں کے جذبہ حریت و قربانی کو بھی قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔

دیویندر اسرّ کے اس مجموعے کے متعدد افسانوں میں ترقی پسندانہ تحریک کی پیروی میں انسان دوستی اور طبقاتی تغیرات جیسے موضوعات بھی زیرِ بحث آئے ہیں۔ 'گیت اور انگارے' کے بیشتر افسانوں کا اسلوب براہِ راست یا کسی حد تک شعوری کہلایا جا سکتا ہے جن میں سے اشتراکی خیالات منعکس ہوئے ہیں۔ زیرِ بحث مجموعہ دیویندر اسّر کے اشتراکی خیالات کا ترجمان اور اپنے دور کا واضح منظر نامہ بھی ہے۔ دیویندر اسّر، حال میں رہتے ہوئے، ماضی کی یادوں کے جزیرے کی سیر کراتے وقت قاری کو اپنے ماضی و حال کے موازنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ ماضی کا یہ سفر وہ یونہی نہیں کرتے بلکہ وہ ماضی کا یہ اعادہ، ماضی میں سرزد ہونے والی کوتاہیوں کے ازالے کی خاطر، زمانۂ حال میں عملی جدوجہد میں پھر سے مگن ہونے اور مستقبل سنوارنے کی رغبت دلانے کے لیے کرتے ہیں۔ اس پسِ منظر میں دیویندر اسّر پر ماضی پرستی کا ٹھپہ لگا دینا کچھ زیادہ موزوں دکھائی نہیں دیتا۔

دیویندر اسّر کے زیرِ بحث افسانوی مجموعے پر یہ تنقید بھی سننے کو ملتی ہے کہ اس میں شامل اکثر افسانے ایک خاص مقصد کے تحت لکھے گئے ہیں جو ادبی و فنی معیار کی نقطہ نگاہ سے تنقید نگاروں کے ہاں فنِ افسانہ کا اک منفی پہلو گردانا جاتا ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس اس لیے ہے کہ دیویندر اسّر کا ہمیشہ سے یہ وطیرہ رہا ہے کہ وہ کسی واقعے کے تفصیلی بیان سے اجتناب برتتے ہوئے خود کو واقعات کے محض تذکرے کی تک ہی محدود رکھا کرتے ہیں لیکن پھر بھی اس بات کا خیال ضرور رکھتے رہے کہ واقعات کے بیان میں کوئی پہلو تشنہ نہ رہنے پائے۔ اسی تشنگی کا ازالہ کرنے کے لیے وہ تفصیلات کی ادائیگی کا فریضہ اپنے افسانوی کرداروں کی وساطت سے ادا کرواتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے مقصدیت سے اجتناب تو نہیں برتا مگر مقصدیت کو اپنا محور یوں بھی نہیں بنایا کہ فن پارے سے ادبیت کا عنصر یکسر ہی مفقود ہو کر رہ جائے۔ بالفاظ دیگر ایک صاحبِ نظر افسانہ نگار کی طرح افراط و تفریط کے جال میں جکڑے رہنے کی بجائے حدِ اعتدال میں رہتے ہوئے وہ مقصدیت اور ادبیت کا باہمی رشتہ قائم رکھتے ہوئے فن پاروں میں مقصدیت کے ساتھ ساتھ ادبیت بھی برقرار رکھتے رہے ہیں۔

'گیت اور انگارے' پر بحث کا اختتام من موہن چڈھا کے اس تبصرے سے کرتے ہیں:

''دیویندر اسّر کے افسانے پڑھنے کے بعد محسوس ہوا کہ ان میں منطق کی رد ااستعمال کی گئی ہے۔ وہی رو جو محمد حسن عسکری نے اپنے افسانوں 'حرام جادی' اور 'چائے کی پیالی' میں برتی تھی۔ ان کے افسانوں میں شعور کی رو موجود ہوتی ہے۔ ان کا افسانہ 'کالی بلی' بہت مشہور ہوا۔[۸]

۲.۱.۳۔ 'شیشوں کا مسیحا'۔

دیویندر اسّر کا دوسرا افسانوی مجموعہ 'شیشوں کا مسیحا' ۱۹۵۵ء حلقہ اربابِ فکر نے کراچی سے شائع کیا۔ مجموعے کے آٹھوں افسانوں میں انسان کی بحیثیت فرد؛ شناخت اور پھر اس کی جڑوں کی تلاش سے متعلق سوالات اٹھائے گئے ہیں اس کے علاوہ ان افسانوں میں بھی پہلے مجموعے کے افسانوں کی طرح، قاری کو تصوف کی زیریں لہر بھی محسوس ہوئی ہے۔ مجموعے میں شامل افسانوں کے فنی اسلوب اور ہیئت، واضح کرتے ہیں کہ دیویندر اسّر اپنے اظہاریے کے لیے کوئی بھی طریقہ اپنا لیا کرتے تھے۔ کبھی تو وہ رمزیت کے سہارے قاری کے ذہن میں داخل ہونے کی کاوش کرتے تو کبھی رومانیت کا ہتھیار اٹھا لیتے اور عموماً دونوں حربے ایک ساتھ استعمال کرتے ہوئے اپنے تخلیقی زاویے کی درست سمت کا تعین کر لیتے۔ ان کی کاوشوں کے یہ سب رنگ؛ ہمیں 'شیشوں کا مسیحا' کے چمن میں عکس انداز دکھائی دیتے ہیں۔

دیویندر اسّر، دوسرے افسانوی مجموعے میں معاشرتی و معاشی تضادات کو اپنا موضوع بناتے ہوئے بطور سماجی خدمت گار، گدلے سماج کی برائیوں کی صفائی کا جتن کرتے نظر آئے۔ مجموعے کی کہانیوں میں انھوں نے زندگی کے تلخ حقائق کو نوکِ قلم پر لانے کے جتن کیے ہیں۔ 'شیشوں کا مسیحا' میں جو پرچھائیاں عکس انداز ہوئی ہیں، انہی پر ان آٹھ افسانوں کی بنیاد استوار کی گئی ہے۔ جہاں تک مجموعے کے اسلوب کا تعلق ہے تو اس ضمن میں چیدہ چیدہ نکات کی خصوصیات حسبِ ذیل ہیں:

۱۔ حقیقت نگاری سے شعور کی رو کی جانب سفر

۲۔ ذہنی تخیلات کی تیز رفتاری

۳۔ داخلی سفر۔

مجموعے کے 'جیب کترے' اور 'مارگریٹ' کے عنوان سے افسانے دیویندر اسّر کا حقیقت نگاری سے 'شعور کی رو' کی جانب ارتقائی اسلوب پر عمل پیرا ہونے کا اظہار ہے۔ ارتقائی اسلوب کی جانب سفر کے دوران دیویندر اسّر، افسانوں میں زبان و بیان اور اسلوب دونوں کے استعمال سے قاری کو اپنی گرفت میں لیے رکھتے ہیں۔ ان کی رنگینیٔ تحریر اور مصوّرانہ حسن سے مرّصع افسانوں کی خوبیوں کے معترف سید احتشام حسین کا کہنا ہے کہ ''دیویندر اسرّ کے افسانے پڑھ کر مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان میں وہ خاص قسم کی رنگینی ہے جو رومانیت کے بغیر پیدا ہوئی ہے اور وہ مصوّرانہ حسن ہے جو بغیر جزئیات نگاری کے وجود میں آتا ہے۔''[9]

دیویندر اسّر نے اپنے جذبات کے اظہار کے لیے سادہ بیانیہ کے علاوہ رمزیت، تجریدیت اور شعور کی رو کی تہہ در تہہ کہانی کا پیرائیہ اظہار بھی اپنایا ہے۔ زیرِ بحث مجموعے کے افسانے 'جیب کترے' اور 'جیل' کے قیدی کی اپنوں سے ملاقات کی امید اور ملاقات کے بعد میسرّ ذہنی و قلبی راحت، بطور مثال پیش کی جا سکتی ہیں۔ 'جیب کترے'۔ کا مطالعہ اس امر کی دلالت ہے کہ انسان پیدائشی طور پر اچھا یا برا نہیں ہوا کرتا بلکہ اسے ماحول، حالات اور پھر سب سے اہم معاشرہ اس کی تربیت اور

فطرت کی پختگی میں اپنا اپنا حصہ ڈالتے جاتے ہیں۔ جیل کا قیدی میں، پرسکون رہنے کی بجائے ذہنی خلجان اور ہیجان میں مبتلا رہنے کے سبب ذہنی وقلبی ٹھہراؤ یا جمود سے یکسر عاری ہوجاتا ہے۔ اسی لیے 'جیل' افسانے کے اکثر کردار سیمابی فطرت اور مسلسل حرکت کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ 'جیب کترے' اور 'مکان کی تلاش' میں متوسط طبقے کی زندگی میں پائی جانے والی الجھنوں سے نپٹنے کے لیے عملی طور پر کی جانے والی جدوجہد کی عکاسی ہوئی ہے۔

'سنک کافی' میں معاشرے کی رائی کا پہاڑ بنا کر بظاہر اسباب کی بنیاد پر ہی بدگمانی کے روّیے اپنانے کے قبیح عمل کے اظہار کے علاوہ شراب و شباب میں ڈوبی مغربی معاشرت کے طرزِ زندگی کی بھی عکاسی ہوئی ہے۔ 'آنندا' معاشرے کے ان افراد کا ترجمان ہے جو اپنی ذمہ داریوں سے راہِ فرار حاصل کرتے ہیں اور نتیجے میں محبت جیسی نعمت بھی کھو دیتے ہیں۔ افسانہ نگار نے یہاں اہم نکتہ پیش کیا ہے کہ ایسے بزدل اور سہل پسند افراد نہ تو خود معاشرے کے لیے مفید ثابت ہوا کرتے ہیں اور نہ اپنے چاہنے والوں کو کوئی فائدہ پہنچا سکتے ہیں۔ بلکہ احساسِ زیاں کے مفقود ہونے کے سبب جلد ہی زندگی سے ہاتھ ہی دھو بیٹھتے ہیں۔ 'آنندا' اور 'سنک کافی' میں رومانی روّیوں اور جذباتی اظہاریے کا بیانیہ عکس انداز ہوا ہے۔ دونوں افسانے، قاری کو بظاہر تو رومانی روّیوں کا اظہاریہ دکھائی دیتے ہیں مگر پھر بھی افسانوں کے کرداروں کا شدید اندرونی درد و کرب یہ ثابت کرتا ہے کہ شدید جذبوں کا اظہار محض الفاظ میں بیان اس لیے نہیں ہوتا کہ الفاظ اور کرداروں کے اندر سمایا ہوا درد؛ دل کی گہرائیوں سے ہی محسوس کیا جا سکتا ہے۔

'مکان کی تلاش' میں دیویندر اسّر نے کم آمدنی والے لوگوں کو کرائے پر مکان کے حصول میں درپیش مشکلات سے پردہ اٹھایا ہے۔ دیویندر اسّر چونکہ خود بھی ہجرت کی تکالیف اور اس سے متعلق مسائل سے ذاتی طور پر دوچار رہے ہیں جس کا اظہار افسانے میں پیش کردہ مسائل کی باریکیوں سے؛ بخوبی ہوا ہے۔ یوں بھی 'مکان کی تلاش' جیسے اہم معاشرتی مسئلے اور اس سے متعلقہ پیچیدگیوں کا ادراک وہی شخص کرسکتا ہے جو ان مسائل سے ذاتی طور نبرد آزما رہا ہو۔

'برا آدمی' بھی معاشرے میں بدگمانی کے ماحول کی نشاندہی کرتا ہے اس راوی کے بظاہر ہمدردانہ روّیے اور اسے مثبت طرزِ زندگی اختیار کرنے پر قائل کر لینے کے باوجود اس کی بنیادی ضروریات سے لاعلم ہی رہتا ہے مگر اس کے برعکس منفی شخصیت کا حامل کردار اس کا دوست بہادر چند اپنی تمام تر برائیوں کے باوجود اپنے دوست کی مستقبل کی ضروریات کا بھی کامل ادراک رکھتا ہے اور اس کی اسٹوڈنٹ کو اپنے استاد سے شادی پر قائل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ دیویندر اسّر نے افسانے میں مثبت کردار کے پسِ پردہ منفی طرزِ عمل اور منفی کردار میں پوشیدہ مثبت روّیے کی بخوبی عکاسی کی ہے۔

'پھول بچہ اور زندگی' میں دیویندر اسّر نے انسانی زندگی میں مختلف اوقات میں طے کیا گیا سفر، اس افسانے کی وساطت سے پیش کرنے کی کاوش کی ہے۔ زندگی کے سفر میں حرکت، جستجو اور روّعمل میں اختیار کردہ جمود، انسان کو کہیں کا نہیں چھوڑتا کیونکہ وہ اپنے اس منفی طرزِ عمل سے فطرت کی رنگیوں سے بھی چشم پوشی برتنے لگتا ہے۔ مگر پھر بچے کے لیے ڈاکٹر بلوانے کے بعد اس کی ماں کی آنکھوں میں امید کی کرن دیکھتے ہی زندگی کے بارے میں منفی روّیہ بھی اس وقت مثبت رخ

اختیار کر لیتا ہے جب وہ مرجھائے ہوئے خشک پودے کو پانی دے کر اسے پھر سے ہرا بھر کرنے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔ 'مارگریٹ' افسانے کی مرکزی کردار، خلوص و وفا اور محبت کی پیکر 'مارگریٹ' بناوٹی اور کھوکھلے رشتوں کی قائل نہیں ہے اور اس حد تک عملی کردار کی پیروکار ہے کہ اصولوں کی خاطر اپنے اس محبوب کو بھی دھتکار دیتی ہے؛ جو کبھی ضرورت کے وقت اس کی شادی کی آفر ٹھکرا کر اسے صدمے سے دوچار کر گیا تھا؛ اس لیے اب اسے بھی محبت کے چمن میں خود غرضی کے بیج بونے اور خود غرضی کے پھل اگانے والے سے سخت نفرت ہو گئی تھی۔ دیویندر اسّر نے اپنے افسانوں میں رومانیت کا رنگ بخوبی افشاں کیا ہے۔ 'جیب کترے'، 'پھول بچہ اور زندگی' کے علاوہ 'مارگریٹ' یہ تینوں کہانیاں افسانوی مجموعے 'شیشوں کا مسیحا' کی بہترین کہانیوں میں شمار کی جا سکتی ہیں۔ 'مارگریٹ' کی تکنیک ہر قسم کے سقم سے مبرّا اس لیے بھی ہے کہ اس کہانی میں وہ جھول موجود نہیں ہے۔ دیویندر اسّر نے کہانی کی ہیئت پر توجہ مرکوز رکھنے کی بجائے اس کے موضوع کو اہمیت دیتے ہوئے سیدھے سادھے اور سپاٹ اندازِ بیان کو اپنایا ہے اور الفاظ کا سحر پیدا کرنے کی بجائے پلاٹ کی کہانی کی ضرورت کے پیشِ نظر، مناسب الفاظ کے چناؤ کی کامیاب کوشش کی ہے۔

دیویندر اسّر کے 'شیشوں کا مسیحا' میں شامل افسانوں میں ان کے تخلیقاتی اور تخیلاتی اوصاف ظاہر ہونے کے ساتھ ان کی زندگی کے رنگارنگ تجربات بھی صفحۂ قرطاس پر بکھرے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ افسانوں میں ان کے عملی زندگی کے مشاہدے ان کے ذہنی تخیلات اور گوناگوں تجربات کا مجموعہ بن کر 'شیشوں کا مسیحا' کے روپ میں ڈھل کر سامنے آئے ہیں۔

۳۔۱۔۳۔ 'کینوس کا صحرا'۔

'کینوس کا صحرا' ان کے افسانوں کا تیسرا مجموعہ ۱۹۸۳ء دہلی سے شائع ہوا۔ مجموعے کے ۱۷ افسانوں میں دیویندر اسّر کا اسلوب اپنے ارتقائی عمل کی اختتامی سیڑھیاں عبور کرتے ہوئے آخری مراحل میں داخل ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ مجموعے کے متعدد افسانے راوی کی زبانی بیان ہوئے ہیں۔ مرزا حامد بیگ کے بقول 'ہر افسانہ کسی نہ کسی پہلو میں سب ورژن ہوتا ہے۔' [۱۰]

'کینوس کا صحرا' کے افسانوں میں دیویندر اسّر فکری بلندی کی انتہائی سطح کو چھوتے نظر آتے ہیں۔ مجموعے کے افسانوں کے اسلوب کی بنیادی خصوصیت مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ انسان کی مٹتی ہوئی شناخت کی تلاش

۲۔ ابہام اور علامات کے درمیان کسی نئے راستے کی تلاش۔

۳۔ فرد کا زندگی سے فرار

۴۔ تقسیم کا دکھ اور ہجرت کا کرب۔

مجموعے کے افسانوی کرداروں میں یوں تو کہیں کہیں یک رنگی کا عنصر جھلکتا محسوس ہوتا ہے مگر یہ یک رنگی قاری

کے ذہن پر گرانبار اس لیے بھی محسوس نہیں ہوتی کہ اس میں قوسِ قزح کی طرح کئی رنگ باہم ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ البتہ مجموعے میں اظہاریت کے پہلو میں پختگی کا عنصر نمایاں نہیں اس لیے ابہام، رمزیت اور اشاریت سے قاری مکمل طور پر لطف اندوز نہیں ہو پاتا۔ اس کے برعکس 'نیند'، 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا' اور 'احساس کی کوئی منزل نہیں'، جیسے چند افسانوں کے کینوس میں یک رنگی کی بجائے مختلف رنگ اس لیے نمایاں ہوئے ہیں کہ ان میں افسانہ نگار کے ذاتی مشاہدے، موضوعات کا تنوع اور زندگی کے ہمہ جہت مسائل کا احاطہ موجود ہے۔ ان افسانوں میں جنسیات سے لے کر ارواح اور اخلاقیات کی اعلیٰ ترین اقدار کی پاسداری کے اظہار وغیرہ کی مدد سے قاری کے لیے ذہنی آسودگی اور روحانی سکون کا سامان مہیا کیا گیا ہے۔

مجموعے کے پہلے افسانے 'نیند' میں دولت کمانے کی لالچ میں گرفتار خاوند کے مقابلے میں محبت وسکون کی متلاشی بیوی پر مشتمل دو مختلف کرداروں کے پسِ منظر میں بے جوڑ کی شادی کے انجام سے معاشرے کو باخبر رکھنے کی کاوش کی گئی ہے۔ محبت، سکون اور فطرت سے محبت کا متلاشی اپنی خواہش کی پیروی میں موت سے ہی کیوں نہ ہمکنار ہو جائے مگر حرص و ہوس کے پجاری معاشرے کے افراد کے کان پر جوں تک بھی نہیں رینگتی۔ مجموعے کا دوسرا افسانہ 'کالے گلاب کی صلیب' خواب و خیال، ماورائے حقیقت، بھوت اور روحوں کے مسکن اور سادھوؤں کی ذہنی حالت کے پس منظر میں تحریر کیا گیا یہ افسانہ ہمیں دیویندر اسر کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے چوتھے باب کی یاد بھی دلاتا ہے جو، اسی مجموعے میں 'مفرور' کے عنوان سے بھی شامل ہے۔ 'کالے گلاب کی صلیب' انسان کے اپنی مٹتی شناخت کے احساس کی کہانی ہے۔ انسان دنیا میں قدم رکھتے ہی اپنے ساتھ کئی دیگر رشتے جنم دیتا ہے جن کے بارے میں وہ اتنا حساس واقع ہوا ہے کہ اس کے نزدیک یہ رشتے مافوق الفطرت حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ 'کالے گلاب کی صلیب' کی طرح 'مردہ گھر'، 'کالی بلی'، 'مفرور'، 'میں وینس اور دو ہاتھ'، کے عنوان سے افسانے بھی علامت، رمزیت، پرآسیبی اور غیر مرئی کرداروں پر مشتمل ہیں۔ 'مردہ گھر' میں ایک مردہ بچپن سے جوانی تک کا بطور محتسب، مردے کے استعارے میں اپنی ذات کا احتساب پیش کرتا ہے۔

'**تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول**' کی مرکزی کردار 'فریڈا'، جسم کی بجائے روح کی محبت کی قائل ہے اس لیے مادی دنیا میں اس کا ذرا بھی دل نہیں لگتا۔ سکونِ قلب کی تلاش میں ہی سرگرداں 'فریڈا' دائمی سکون پانے کے لیے موت کی آغوش میں چلی جاتی ہے۔ 'بجلی کا کھمبا' کہنے کو تو ایک بے جان سی چیز ہے مگر افسانہ نگار نے اس استعارے کو انسانی زبان دے کر اسے انسان کے دکھ درد اور غم سے آشنا کر دیا ہے۔ یوں بھی دکھی انسان تنہائی کے لمحات میں، جب اسے غم بانٹنے والا کوئی بھی نہیں ملتا تو وہ اپنے دل و دماغ کے اندھیروں سے چھٹکارا پانے کے لیے بجلی کے کھمبے کی روشنی میں پناہ تلاش کرتا ہے۔ اسی طرح غریب آدمی بھی اپنے گھر کے اندھیروں سے نجات پانے کے لیے کھمبے کے بلب کی روشنی کا سہارا لیتا ہے۔ افسانہ نگار نے بین السطور میں، بجلی کے کھمبے کے استعارے میں، آج کے انسان اور بجلی کے کھمبے دونوں کو ایک جیسا ہی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ کیونکہ جس طرح بجلی کا کھمبا انسان کو دکھ اور تکالیف میں دیکھنے کے باوجود کسی کی مدد کرنے سے قاصر

ہوتا ہے اسی طرح آج کا مادہ پرست اور خودغرض انسان دوسروں کو دکھ درد میں گھرا دیکھ کر بھی کسی کی مدد تو کیا اس کا دکھ باٹنے کی کوشش تک نہیں کرتا۔ 'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس' کی کہانی بین السطور میں بیان کی گئی ہے۔ افسانہ نگار نے پانچ برسوں پر محیط سولی پر لٹکتے دورانیے کا کرب، راوی کی زبانی بیان کیا ہے کہ یہ پانچ برس کا طویل عرصہ، انسان کا دل اور چہرہ تک بدل دینے کے لیے کافی ہوا کرتا ہے جو دل کے نہاں خانے میں برف کی سل کی مانند جم کر رہ جاتا ہے۔ جب یہ برفانی سل، احساسات کی حدت سے گرم ہو کر پگھلنے لگتی ہے تو پھر انسان اپنے ماضی سے حال کی سمت گامزن ہو کر حقیقی دنیا کی جانب رجوع پر مجبور ہو جاتا ہے۔ 'کالی بلی' کی علامت دیویندر اسّر کے کئی افسانوں میں خوف و دہشت کے استعارے کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ انسان بیماری میں علاج کے سلسلے میں کیا کچھ نہیں کرتا، لیکن جب افاقے کی کوئی سبیل نہیں نکلتی تو تنگ آ کر، بیماری سے نہ سہی، دواؤں کے بوجھ سے ہی چھٹکارا چاہتا ہے۔ 'کالی بلی' کے استعارے کی گہرائی و گیرائی تک پہنچنے کے لیے گہرے مطالعے کے علاوہ افسانے کی کہانی اور پسِ منظر کی آگاہی ازبس ضروری ہے۔ دیویندر اسّر نے 'کالی بلی' کی کہانی کے ذریعے انسانی سوچ، خیالات اور اصل حقائق کے مابین تفاوت واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ افسانے میں انھوں نے انسانی خواہشات کے بارے میں رائے زنی کی ہے کہ حالات کتنے ہی ناموافق کیوں نہ ہوں، ہر انسان یہ چاہتا ہے کہ اسے درپیش مسائل کا نتیجہ بہرصورت اس کی سوچ کے مطابق ہی نکلے۔ 'کالی بلی' کے اختتام پر 'مفرور' افسانے کی طرح، اپنی ذات سے فراریت کا پہلو سامنے آنے پر قاری دونوں کہانیوں کی باہمی مماثلت بآسانی محسوس کر لیتا ہے۔ دونوں کہانیوں کے درس کا خلاصہ بھی یکساں ہے کہ انسان کو اپنی زندگی کے تلخ حقائق سے فراریت کی بجائے ان کا سامنا کرنے کا حوصلہ پیدا کرنا چاہیے۔ 'کالی بلی' کا کردار 'وہ آدمی' بھی دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں میں 'ایک آدمی' یا 'وہ آدمی' کے اندازِ تکلم میں، عام انسان کے روپ میں یا پھر مابعدالطبیعیاتی انداز میں کہیں مثبت اور کہیں منفی کردار کے طور پر پیش ہوا ہے۔ 'مفرور' افسانے کی تہہ در تہہ کہانی میں استعاروں اور کنائیوں کی بھرمار ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار خود تو فراریت کا قائل ہے اور جنم جنم سے سائے کی طرح ساتھ چمٹے رہنے والے شخص سے چھٹکارا پانے کے لیے لاکھ جتن بھی کر ڈالتا ہے مگر آخر میں جا کر کہیں اس پر یہ عقدہ کھلتا ہے کہ جس سے وہ فراریت و چھٹکارے کے لاکھوں جتن کرتا رہا ہے وہ کوئی اور نہیں بلکہ اس کا اپنا آپ ہی تھا۔

'بچہ رو رہا ہے' آزاد نظم کی صورت، افسانے کو وہ اظہار یہ ہے جو بلراج مین را کے ہاں بکثرت ملتا ہے۔ زیرِ بحث افسانے میں دیویندر اسّر نوزائیدا بچے کی رمزیت میں دنیا کے فانی ہونے کی حقیقت بیان کرتے ہیں کہ دنیا میں آنے والے ہر انسان نے ایک دن مرنا ہے لیکن اسے بطور اشرف المخلوقات انسانیت کا احساس بہرحال زندہ رکھنا چاہیے۔ احساسِ انسانیت کی موت ہی انسان کی اصل موت ہے۔ بچے کا رونا بطور علامتی استعارہ، قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ انسان کس قدر ظالم ہے کہ اسے یہ احساس تک ہی نہیں ہوتا کہ بچے کو رُلانے والا خود بھی کبھی بچہ تھا، بچے کو مارنے والا اور بچے کی موت کے اسباب پیدا کرنے والا خود بھی کبھی بچہ ہوا کرتا تھا۔ اسی طرح گورکن بھی اور بچے کی موت پر غمزہ آنسو بہانے والا بھی اپنے بچپنے کے دور سے ہو گزرا ہے۔ الغرض بچے کی موت زوال پذیر معاشرے کے اخلاقی روّیوں کی موت ہے۔

'احساس کی کوئی منزل نہیں' کے عنوان سے بیانیہ اسلوب کی سادہ کہانی میں میاں بیوی کا حساسِ ندامت اجاگر ہوا ہے۔کہانی کا مرکزی کردار 'آنند'، اپنی محبت 'رمنا' کوٹھکرا کرامیرزادی 'سنتوش' سے شادی کر لیتا ہے تو 'سنتوش'؛ 'آنند' اور 'رمنا' کے ملاپ میں خودکو رکاوٹ کا باعث سمجھ لینے پر زہر کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔لیکن پھروہی احساسِ جرم 'آنند' کو بھی چین سے نہیں بیٹھنے دیتا اور وہ بھی اپنی بیوی کی موت کا سزاوار خود کو گردانتے ہوئے عدالت میں اپنے آپ کو قاتل ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر قبولِ جرم کے باوجود حقائق کی روشنی میں،عدالت اُسے رہا کر دیتی ہے۔'احساس کی کوئی منزل نہیں' میں دیویندراسر یہ ثابت کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں کہ اگر مادہ پرستی کے اس دور میں بے حس افراد دیدہ دلیری سے دوسروں کے جذبات سے کھلواڑ کرتے ہوئے شرمساری تک محسوس نہیں کرتے تو اس کے برعکس احساسِ ندامت پر عمل پیرا ہو کر انتہائی قدم اٹھانے والے افراد بھی اسی معاشرے کا حصہ ہیں جن میں احساس کا مادہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔کہانی میں جب بیوی اپنے خاوند کی سابقہ محبت میں خودکو رکاوٹ محسوس کرنے پر خودکشی کر لیتی ہے تو خاوند بھی بیوی کی خودکشی کا سزاوار خود سمجھتے ہوئے اپنے ناکردہ جرم کا بھری عدالت میں اقرار کرتا ہے کہ وہی اپنی بیوی کا قاتل ہے۔لیکن اس کی مثبت سوچ کا صلہ اسے یوں ملتا ہے کہ عدالت اسے پاگل قرار دیتے ہوئے مینٹل ہسپتال بھجوا دیتی ہے۔

'ہم شہر بدل گئے' کے عنوان سے ہجرت کے پسِ منظر میں لکھے گئے مجموعے کے آخری افسانے میں سابقہ طالب علم ایک کافی ہاؤس میں یادِ ماضی میں کھوئے اپنے زمانہ طالب علمی کی مصروفیات، عادات و اطوار اور بحیثیتِ دوست معاشرے کو سکھ چین اور سکون بہم پہنچانے کی کوششیں زیر بحث لاتے ہیں۔ان کی بحث کا رخ پھر تقسیمِ ہند کے نتیجے میں ہونے والی ہجرت کی جانب مڑ جاتا ہے؛ جس میں بوڑھا مسلمان ملازم 'فضل دین' بھی کچھ دیر کے لیے موضوعِ گفتگو رہتا ہے جس نے پہلے بھی پاکستان جانے سے انکار کر دیا تھا اور پھر تمام خاندان کے پاکستان ہجرت کرنے کے بعد اس کا بیٹا دوبارہ ہندوستان اسے واپس لینے آتا ہے تو بھی 'فضل دین' گنگا جمنا کنارہ چھوڑنے کو آمادہ نہیں ہوتا۔دوستوں کی باہمی بحث معاشرے کے جوان طبقے کے مسائل اور الجھنوں سے بھی پردہ اٹھاتی ہے۔آخر میں 'راوی' سے؛ اس کی کلاس فیلو 'نشا' اس کی پرانی محبت یاد دلاتی ہے تو 'راوی' کے صاف مکر جانے پر کہ 'اس نے تو پھر کبھی اسے دیکھا ہی نہیں ہے'، 'نشا' مسکرا کر راوی کی آنکھوں میں جھانکتے ہوئے کہتی ہے کہ 'وہ تو اب بھی اس کے تصوّر کی گلیوں میں گھومتی دکھائی دیتی ہے'۔'نشا' کے چلے جانے کے بعد 'راوی' پھر سے پرانی محبت کی یاد میں کھو جاتا ہے۔

'کینوس کا صحرا' کی کہانیاں مادی دور کی معاشرتی برائیوں سے پردہ اٹھانے کے علاوہ معاشرے کی منفی روش کے خلاف اٹھنے والے شدید ردّعمل کا اظہار ہے۔معاشرے کے ہر فرد کو اس ردّعمل کا حصہ ضرور بننا چاہیے تاکہ اس کے احساس اور جذبات زندہ رہیں۔کیونکہ مثبت احساسات کی موت کے مقابلے میں معاشرے کے انسانوں کی موت کوئی وقعت نہیں رکھتی۔مجموعے کے افسانوی کرداروں میں قاری کو جو اضطراب کا عنصر محسوس ہوتا ہے یہی اضطراری کیفیت ،مجموعے کے افسانوں کی اصل روح ہے۔دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں میں پراسراریت کی فضا کا عنصر اور افسانوی کرداروں میں

حساسیت کا عنصر بھی نمایاں ہے۔ مگر ساتھ ہی یہی حساس کردار، کافی حد تک مایوسانہ فکر انگیزی کے ماحول کے پروردہ اورغم انگیزی کی فضا میں سانس لیتے بھی دکھائی دیتے ہیں جس سے ان کی ذاتی زندگی میں اداسی اور غیر اطمینانی کی چادر چڑھی نظر آتی ہے۔ کرداروں کی ناآسودگی اور اور بے یقینی کی صورتحال سے قاری معاشرے میں جنم لینے والی برائیوں سے بخوبی آگاہ ہوجاتا ہے۔ دوسری طرف پراسراریت کے سائے میں گھومتے پھرتے یہ کردار اس بات کے بھی غماز ہیں کہ زندگی کی دوڑ میں عملی طور پر حصہ لینے اور کامیاب زندگی گزارنے کے لیے ڈھنگ اور سلیقے سے روشناس ہونا کس قدر ضروری ہے۔

'کینوس کا صحرا' کے افسانوی کرداروں میں بھی قاری کو ابتدائی مجموعے کی یک رنگی کا احساس ملتا ہے جس کی یہ دلیل پیش کی جاتی ہے کہ اکثر افسانوں کا آغاز ریلوے سٹیشن سے ہوتا ہے اور اکثر کردار یا تو قہوہ خانے یا پھر سرائے میں رات بسر کرتے یا پھر پائپ کا کش لگاتے یا پھر قبرستان میں قبروں کے گرد بیٹھے نظر آتے ہیں۔ کرداروں کا یہ منظر نامہ افسانہ نگار کی یک رنگی کی نشاندہی کرتا ہے۔ مگر یہ یک رنگی قاری کے ذہن کو گراں بار اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ اس میں قوسِ قزح کی طرح کئی دیگر رنگ بھی باہم اکٹھے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم تنقید نگاروں کو چونکہ مجموعے کے افسانوں میں اظہاریت کے پہلو میں پختگی کا عنصر نمایاں نظر نہیں آیا جس کے نتیجے میں ابہام، رمزیت اور اشاریت سے قاری لطف اندوز نہیں ہوسکا۔ البتہ 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'گلین '، 'بجلی کا کھمبا'، اور 'احساس کی کوئی منزل نہیں' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن کے کینوس میں یک رنگی کی بجائے مختلف رنگ نمایاں اس لیے ہیں کہ افسانہ نگار کے مشاہدے، موضوعات کا تنوع، اور زندگی کے ہمہ جہت مسائل کا ان افسانوں میں احاطہ کیا گیا ہے۔ ان افسانوں میں جنسیات سے لے کر ارواح اور اخلاقیات کی اعلیٰ ترین اقدار کا پاس رکھتے ہوئے قاری کی ذہنی آسودگی اور روحانی سکون کا سامان مہیا کیا گیا ہے۔

دیویندر اسّر کے ہاں بجلی کی کھمبے کا حوالہ متعدد افسانوں میں، کہیں نہ کہیں موجود ہے۔ صرف 'کینوس کا صحرا' میں 'بجلی کا کھمبا' کے عنوان سے مکمل افسانے کے علاوہ 'پرانی تصویر'، 'نئے رنگ'، 'گلین '، 'میں وینس اور دو ہاتھ'، 'مردہ گھر' اور 'بچہ رو رہا ہے' میں بھی بجلی کے کھمبے کا ذکر آیا ہے۔ اسی طرح دیویندر اسّر کے کرداروں میں خودکشی کرنے یا پھر لاپتہ ہوکر منظر سے غائب ہوجانے کی روش عام سی دکھائی دیتی ہے۔ یہ روش کرداروں کی فرائض سے فراریت اور حقائق سے منہ چھپانے پر بھی دلالت کرتی ہے۔ افسانہ نگار کرداروں کے خودکشی کے عمل کے توسط سے یہ درس دیتے ہیں کہ زندگی ایک بار ہی ملتی ہے لہٰذا ان شکست خوردہ کرداروں کی طرح موت کو گلے لگانے کی بجائے زندگی سے محبت کا شیوہ اپنائیں۔ ناقدین کی جانب سے مجموعے کے افسانوں میں موجود یک رنگی کو افسانہ نگار کی خامی بھی گردانا جا رہا ہے جس کے ثبوت میں ایسے افسانوں کی نشاندہی کی گئی ہے جن کا آغاز یا تو ریلوے سٹیشن سے ہوتا ہے یا پھر قہوہ خانے یا سرائے میں رات بسر کرتے اور کبھی پائپ کا کش لگاتے ہوئے یا پھر قبرستان میں قبروں کے گرد بیٹھے نظر آنے سے ہوتا ہے۔ اسی طرح دیویندر اسّر کے خودکشی کرنے والے کرداروں میں عموماً نسوانی کرداروں میں سے اکثریت کا تعلق فلم، گلیمر اور آرٹ کے شعبے سے ہے۔ مذکورہ اعتراض اپنی جگہ، مگر پھر بھی دیویندر اسّر کی کہانیوں میں اخلاقیات کا درس اور روحانیت کا عکس ساتھ ساتھ ملتا ہے۔ ان کے افسانوی

کرداروں میں اگر کہیں انسانی احساسات اور بھڑکتے جذبات شعلہ فشاں ہیں تو ساتھ ہی مرد عورت کے جسمانی تعلقات اور باہمی رغبت کی آنچ بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔اسی طرح کہیں کہیں بالکل ہی برعکس صورتحال،یعنی جسمانی تعلقات سے نفرت کی آگ کی حدت بھی دل کو گرمانے کے لیے موجود ہے۔ مذکورہ صورتحال کو مکمل طور پر محسوس کرنے کے لیے افسانہ نگار کا صاحبِ دل اور زیرک ہونا بھی ضروری ہے۔افسانہ نگار کی یہی خوبیاں دیویندر اسّر نے اپنے تیسرے افسانوی مجموعے کے فلیپر میں ان الفاظ میں پیش کی ہیں:

''نئے افسانہ نگار بڑی شدت سے محسوس کر رہے ہیں کہ حالات جس تیزی سے بدل رہے ہیں ہمارا افسانہ ان میں نئی بصیرت عطا کرنے میں کامیاب نہیں ہو رہا۔ہم نہ اجنبی ہیں نہ تنہا، نہ جلاوطن۔ بلکہ سیدھے سادے مفرور ہیں جو حقیقت پرستی کا دعویٰ کرتے ہیں اور سچائی سے آنکھیں چراتے ہیں۔اقدار کے فنا کا نعرہ لگاتے ہیں اور زندگی سے منکر ہو جاتے ہیں۔موت کی ستائش کرتے ہیں اور زندگی سے حقارت۔ یہ اقدار کی برہمی نہیں بلکہ ایک قدر کو دوسری قدر پر ترجیح دینا ہے۔اس میں فرار، مابعد الطبیعیاتی داستان گوئی، انا پرست فکر اور ذات کی محدود تلاش کے خلاف مکمل آزادی اور انسان کی مکمل ذات کو از سرِ نو بحال کرنے کا عمل جاری ہے۔''[۱۱]

۴.۱.۳۔'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'۔

دیویندر اسّر نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ترقی پسندی کی تحریک سے وابستہ ہوتے ہوئے کیا اور پھر ان کی ترقی پسندی سے جدیدیت تک کا طویل سفر ان کے تخلیقی شعور کا وہ تیز تر اور کامیاب ترین سفر ہے جس میں ان کی اعلیٰ تعلیم ،مختلف بیرونی ممالک کے سفر اور گہرے مشاہدے کا بڑا عمل دخل رہا ہے۔انہوں نے سماجی انقلاب اور احتجاجی موضوعات پر افسانے مرتب کرنے کے بعد جدید افسانوں کی سرحد نہایت کامیابی سے عبور کی ہے اسی لیے آج بھی اردو افسانے کی تاریخ میں ان کا بڑا معتبر نام ہے۔افسانہ نگار نے تمام دنیاوی معاملات، مادی مسائل اور آلائشوں کے باوجود انسان کو اپنی روحانیت اور نفس کے دامن کو پاکیزہ رکھنے کا درس دیتے ہوئے بتایا ہے کہ دنیا و مافیھا سے منہ موڑ کر الگ تھلگ رہتے ہوئے روحانیت کا پرچار کرنا ایک آسان سا عمل ہے۔مزہ تو جب ہے کہ ان جملہ مسائل اور مادی مصروفیات میں بھرپور حصہ لیتے ہوئے بھی انسان برائیوں اور بداعمالیوں سے اجتناب برتتے ہوئے دنیاوی معاملات کے ساتھ ساتھ اپنی روحانیت کا در بھی وا رکھے۔کیونکہ انسان فرشتے سے اعلیٰ مقام پر فائز تو ہوسکتا ہے، البتہ اس میں محنت زیادہ لگتی ہے۔

دیویندر اسّر کے آخری مجموعے 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کی کہانیوں کو فنی ساخت کے ضمن میں دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ایک حصے میں وہ کہانیاں شامل ہیں جن میں عام سادہ بیانیہ انداز اپنایا گیا ہے اور اسی طرح دوسرے حصے میں سادہ اور اکہری تہہ کی کہانیوں کی بجائے، جدید پیچیدہ اور نیم علامتی اندازِ بیان اپنانے کے علاوہ ان کہانیوں کے موضوعات کی جدت بھی نمایاں ہے۔ان میں درختوں کے جنگل کی بجائے سیمنٹ اور سریے سے بنائی گئی عمارات کا جنگل ہے جن میں مسائل کی شدت و کثرت نے انسانی خیالات اور جذبات میں وہ جدت پیدا کی ہے کہ انسان سکونِ قلب و ذہن

کی خاطر پھر سے درختوں کے جنگل کا متلاشی نظر آتا ہے۔ زر پرستی، ہوس، تعصب اور دہشت کے جذبات کے سبب انسان؛ انسانیت کے جذبے سے ہی محروم ہو کر رہ گیا ہے۔ اس پسِ منظر کے غماز افسانوں میں 'پرچھائیوں کا تعاقب'، 'جنگل' اور 'وے سائڈ ریلوے سٹیشن' شامل ہیں۔ اسی طرح 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کی کہانیوں میں ہوا، مٹی، بارش، چاندنی، سمندر، گاؤں اور جنگل وغیرہ علامتی استعاروں کے چہرے پر معنوی رنگ کی چادر اوڑھتے ہوئے انسان کی آزادی، سادگی، توانائی اور احساس کی بیداری کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ 'وے سائڈ ریلوے سٹیشن' افسانے کے کردار جب بھوک پیاس کی شدت مٹانے، ساتھ والے جنگل میں تندور پر چلے جاتے ہیں جہاں گرم روٹیوں کی مہک سے، حواس بحال ہوتے ہی سب باتوں میں مصروف ہو کر فنٹاسی کے پسِ پردہ زمانے کے کھوکھلے پن پر بھرپور طنز کرتے ہیں۔ افسانے کی کردار 'ستارہ بانو' کہتی ہے کہ 'کتنی دل موہ لینے والی مہک ہے یہی مہک تو زندگی ہے'۔ اسی طرح جنگل بابو کہتے ہیں 'یہ تو جنگل میں پچھلے پہر اُگے بیلا کے پھولوں کی مہک جیسی ہے'۔ ساتھ ہی کمہارن کہتی ہے 'سوکھی دھرتی پر برکھا کی پہلی بوند سے سوندھی مٹی کی مہک جیسی ہے'۔

مجموعے کے افسانوں میں کہیں کہیں موضوعات کی مماثلت کا عنصر بھی نمایاں ہے لیکن اس مماثلت کے باوجود ان موضوعات کی تکنیک کا ورتارہ انفرادیت کا حامل ہے۔ اسی طرح 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانوں کی تکنیک کا استعمال مختلف کرداروں کی ضرورت کے پیشِ نظر استعمال ہوئی ہے جس سے افسانوں کے موضوعات میں پایا جانے والا یکسانیت کا عنصر کچھ زیادہ نمایاں طور پر محسوس نہیں ہوتا۔ مجموعے کے پہلے تینوں افسانوں 'وے سائیڈ ریلوے سٹیشن'، 'آرکی ٹیکٹ' اور 'جنگل' کی کہانیوں میں موجودہ عہد کی برق رفتار زندگی دوڑتی نظر آتی ہے۔ ساتھ ہی مختلف کردار اپنی ساخت، اسلوب اور روایتی اندازِ بیان میں بھی ایک دوسرے مختلف ہی محسوس ہوتے ہیں۔ نیم علامتی استعاروں کے طفیل، افسانوں کا بیانیہ قاری کے لیے قدرے گنجلک اور پیچیدہ سہی مگر اس قدر مبہم ہرگز نہیں کہ افسانوں کے مفاہیم تک رسائی گرانبار اور ناگوار محسوس ہوتی ہو اور ویسے بھی علامات اور استعارے، متن کے مفاہیم تک باآسانی رسائی کے لیے ہی استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس کے برعکس اگر ان کا استعمال بیانیے میں پیچیدگی کا سبب بنے تو پھر یہ تکنیک اپنی جگہ غیر ضروری ثابت ہوتی ہے یعنی جدیدیت کی متابعت میں اگر افسانہ نگار، قاری کے ذہن تک اپنے خیالات کی سہل تر ترسیل سے محروم ہے تو پھر اس کی محنت بجائے رنگ لانے کے؛ ضائع چلی جاتی ہے۔ دیویندر اسّر کی فنی مہارت اور ان کی کہانی پن پر کامل دسترس تین افسانوں 'جنگل'، 'جیسلمیر' اور 'آرکی ٹیکٹ' میں نمایاں ہو کر سامنے آئی ہے۔ 'جنگل' کے عنوان سے افسانے میں جنگل کے پسِ منظر میں مختلف کردار دورانِ بحث خوف و دہشت و خوف کا ماحول پیدا کرنے کے لیے خوفناک درندے کے حملے اور پھر اس کی موت کی منظر کشی کرتے ہیں اور ساتھ ہی راوی کی مکالمہ بازی پر اسرایت میں مزید اضافہ کرتی جاتی ہے۔ جنگل افسانے کا ہر کردار جنگل کے خوفناک اور دہشت زدہ ماحول پر بحث کرتے ہوئے جنگل کے ماحول کی دہشت میں مزید اضافہ کرتا جاتا ہے اور آخر میں میگھ دت اانکشاف کرتا ہے کہ لوگ اس جنگل کے خوفناک ہونے کا ذکر کرتے ہیں مگر وہ تو اس سے بھی زیادہ

خوفناک جنگل پیچھے چھوڑ آیا ہے۔

'جیسلمیر' افسانہ ان کے داخلی کرب کی نقشہ سازی ہے جس کے پہلے حصے میں مرد عورت کی اختلافی کیفیات کا ذکر ریت ہی ریت اور ڈبل بیڈ کا امیج پیش کرتے ہوئے کیا گیا ہے۔ افسانے کے درمیانے حصے میں دونوں کردار باہم ایک جگہ معلوم ہوتے ہیں مگر اس پر قاری پھر بھی یقین نہیں کر سکتا۔ اختتامیے میں مرد اور عورت کے باہمی سفر کی خارجیت باہم ملانے کے لیے ریل کا ٹکٹ بطور استعارہ استعمال ہوا ہے۔ 'جیسلمیر' افسانہ مکمل طور پر ایک تجریدی رنگ لیے ہوئے ہے۔

'آرکی ٹیکٹ' افسانے کے اسلوب کی خاص بات افسانے کے راوی کے مسلسل بدلتے کردار ہیں۔ پہلا راوی؛ آرکی ٹیکٹ اپنے بزنس مین ہمسائے کی موت پر اپنے قوتِ ارادی کے متزلزل ہو جانے پر خوفزدہ ہو کر اس کی موت کا راز جاننے کی جستجو میں لگ جاتا ہے۔ فنکاری کے اعتبار سے دیویندر اسّر نے افسانے کی کہانی کی تہیں بڑھاتے ہوئے قاری کو افسانے کے خاتمے تک خوف و مخمصے میں مبتلا ہی رکھا جس کے لیے انھوں نے بزنس مین کے گرد؛ واقعات اور صدمات کا جالا سا بُن کر رکھ دیا۔ افسانے کی کہانی میں راوی کے بارے میں گنجلک پن نظر آتا ہے اور کہانی کی ابتدا کرنے والے 'میں' کی جگہ نقشہ بنوانے آنے والا 'میں' بطور راوی سامنے آ جاتا ہے۔ یعنی پہلا 'میں' اپنے ہمسائے کی موت کے صدمے کی داستان سنا سنا کر کہانی کا راوی 'میں' ہی بدل کر رکھ دیتا ہے بلکہ مہدی جعفری کو تو اس افسانے میں؛ ایک کی بجائے چار راوی تک کچھ یوں دکھائی دیے:

> ''... پہلا راوی وہ ہوگا جو کہانی کی ابتدا کرتا ہے۔ دوسرا راوی اس کا دوست ہے (جس کا نام سرن دوبے ہے) اور تیسرا راوی سینیل پراشر یعنی 'آرکی ٹیکٹ' جو واقعے کا اوّل راوی یا چشمِ دید گواہ ہے، جو واقعے میں جسم و جسمانیت کے علاوہ روحانی اذیت کے ساتھ شامل ہے، جو طویل جملوں کے پیرائے میں اپنا درد مترشح کرتا ہے اور جو ایک طرح کی ہذیانی کیفیت میں مبتلا ہے۔ گویا بزنس والے شخص کی لہر راوی در راوی سفر کرتی ہے اور کہانی سے باہر آ کر ایک چوتھے 'میں' کو گرفتار کرتی ہے جو اس کہانی کا قاری ہے۔''[۱۲]

الغرض 'آرکی ٹیکٹ' افسانے کا مرکزی حادثہ ایک خاموش حقیقت ہے جس کی اثر خیزی کا آغاز 'آرکی ٹیکٹ' کے طویل بیانیہ مکالموں میں تبدیل ہوتا چلا جاتا ہے۔ دیویندر اسر کو اپنے افکار و خیالات کی قاری کے ذہن تک ترسیل و رسائی کے ضمن میں حدِ اعتدال میں رہنے کے سبب، پیچیدہ تکنیک کے استعمال میں کسی دقّت کا سامنا نھیں کرنا پڑا۔ پیچیدہ تکنیک کا ورتارہ، ان کے متعدد افسانوں مثلاً 'پرچھائیوں کے تعاقب میں'، 'میرا نام شنکر ہے' اور 'کوئی بھی ایک آدمی' وغیرہ میں بآسانی دیکھا جا سکتا ہے۔

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے مجموعے میں ان کے تازہ ترین افسانوں کے ساتھ ساتھ کچھ پرانے افسانے بھی شامل ہیں۔ بظاہر یہ مجموعہ ایک طرح سے افسانوی دنیا میں دیویندر اسّر کے ارتقائی عمل کی جھلک پیش کرتا محسوس ہوتا ہے۔ مجموعے میں شامل افسانوں میں ان کے سب سے پرانے افسانے 'خونِ جگر ہونے تک' اور 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے'

شامل ہیں جب کہ کچھ ہی پرانے افسانوں کی فہرست میں 'میرا نام شنکر ہے' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح تازہ ترین افسانوں کی فہرست میں 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن'، 'آر کی ٹیکٹ'، 'جنگل'، 'پرچھائیوں کا تعاقب' اور 'جیسلمیر' شامل ہیں۔ دیویندر اسّر اپنے اس مجموعے کے افسانوں میں اسی اضطراب کی کھوج میں مصروف نظر آتے ہیں جو اضطراب انسان کو چین سے نہیں بیٹھنے نہیں دیا کرتا۔ اضطراب کی یہی کھوج دیویندر اسّر کو اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہے۔

مہدی جعفری نے دیویندر اسّر کے افسانوں پر نہایت سیر حاصل تبصرہ کیا ہے:

''دیویندر اسّر حقیقت اور ماورائے حقیقیت کا ملا جلا منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ جس میں کبھی حقیقت کا تناسب بڑھ جاتا ہے اور کبھی خوابناک حقیقت حاوی ہو جاتی ہے۔ ان کے یہاں زمانے کی نئی حقیقتوں کے ادراک اور ان کے تخلیقی ردّ عمل کا معاملہ ہے۔ ان کا فن آدمی کی ذات کے تعلق سے احساس کی اجنبیت اور 'دوسرے پن' کو اپنی تخلیق کے گھیرے میں لیتا ہے۔''[۱۳]

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے اکثر افسانے زندگی کے ان تلخ حقائق سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کے سبب زندگی سنگدل ہو جاتی ہے۔ مجموعے کے افسانوں کا یہی موضوع رہا ہے کہ اس دنیا میں انسانیت کی اس قدر تذلیل کیوں ہو رہی ہے اور مادہ پرستی کے اس دور میں انسان اس قدر بے بس اور کمزور کیوں ہے کہ انسان ایک چیڑ کا درخت بن کر جینا چاہتا ہے۔ چیڑ کا درخت انسانی تلخ زندگی کا استعارہ سا یوں بھی بن کر رہ گیا ہے کہ چیڑ کا درخت بھی اپنے ہی کانٹوں سے زخمی ہو جاتا تو اس کے جسم سے رستا ہوا مادہ، اس کی جڑوں تک پہنچنے لگتا ہے۔ انسان بھی اپنے سر پر اپنے غموں کی گٹھڑی اٹھائے چل رہا ہوتا ہے تو اس کے جسم کا پسینہ بہتے بہتے اس کی ایڑیوں تک پہنچ جاتا ہے۔ لیکن جس طرح ببول کا سر نیچے نہیں جھکتا اسی طرح انسان بھی تا دمِ آخر غموں اور تکالیف کے سامنے سرنگوں نہیں ہوتا۔ یہی کچھ دیویندر اسّر کو بھی زندگی میں درپیش رہا، لیکن پھر بھی زندگی کے دکھ اور اپنوں کی بیوفائیاں مل کر بھی کچھ بگاڑ نہ پائیں۔ اس لیے دیویندر اسّر کا شمار ان ادیبوں میں ہونے لگا جنہوں نے تیزی سے بدلے حقائق کا سامنا ہی نہیں کیا بلکہ ان مسائل کی معرفت عرفانِ ذات تک رسائی بھی حاصل کی۔ ان کے افسانوی کردار حالات کے ستائے ہوئے اندر سے دکھی دکھائی دیتے ہیں تاہم عدم تحفظ اور اندرونی کرب کے ستائے ان کرداروں میں بھی انسانی ہمدردی کا جذبہ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔

دیویندر اسّر نے اپنے اس مجموعے کے افسانوں میں عورت کے کئی روپ پیش کیے ہیں جن میں یہ تین روپ قابلِ ذکر ہیں۔ عورت کا ایک روپ 'روشنی کا سفر' کی ہیروئن کا ہے۔ جس میں ہیروئن تو اپنے محبوب کی اچانک موت کا عذاب جھیل رہی ہوتی ہے مگر اس کی پراسراریت سے آگہی اور مدد کی بجائے اس کے ہمسائے اس کے کردار پر ہی انگلیاں اٹھانے لگتے ہیں۔ عورت کا دوسرا روپ 'آپریشن' افسانے کی 'ایرا' کا ہے جو اپنے خاوند سے بیزار اور اپنے عاشق 'رمیش' کے پیار میں اندھی ہو کر اپنے خاوند کے ایکسیڈنٹ پر پریشان ہونے کی بجائے خوشی سے پھولے نہیں سماتی بلکہ اس کی موت سے پہلے ہی اس

سے رشتہ توڑتے ہوئے آپریشن کے دوران نرس کے سوال پر کہ اس کا مریض سے کیا رشتہ ہے تو تڑاخ سے جواب دے دیتی ہے کہ 'کچھ بھی نہیں'۔ عورت کے تیسرے روپ 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' میں ایک جذباتی لڑکی اس طرح پیش کی گئی ہے کہ وہ محبوب پر اپنا سب کچھ لٹاتے ہوئے اس کے ناجائز بچے کی ماں بن جاتی ہے لیکن اس کا محبوب اور سماج دونوں اس کے بچے کو قبول کرنے کو تیار نہیں ہوتا۔ ماں باپ کے طعنوں سے تنگ آ کر وہ اپنے نوزائیدہ بچے کا گلہ ہی گھونٹ دیتی ہے۔ کچھ عرصہ جیل میں گزار کر پھر سے وہ ایک نوجوان کے ساتھ رات اس لیے بسر کرنے پر تیار ہو جاتی ہے کہ وہ اس سے ایک اور بچے کو جنم دے گی لیکن وہ نوجوان اس کی خواہشات کی تکمیل کی بجائے اسے ہمیشہ کے لیے اپنا لیتا ہے۔ یوں تو 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانے مرد اور عورت دونوں کے مشترکہ دکھڑے، درد اور انسانی ناقدری کے المیے بیان کرتے ہیں مگر دیویندر اسّر کا یہ مجموعہ خاص طور پر عورت کے مقام اور اور اس کی تقدیر کے بارے میں واضح بیانیہ پیش کرنے میں کامیاب ٹھہرا ہے۔

دیویندر اسرّ کے نسوانی کردار کی عورت اپنی ابتدائی زندگی ہی سے پیاسی اور برکھا کی منتظر رہتے ہوئے مرجاتی ہے لیکن جسمانی لذت سے عدم دلچسپی کی بنا پر وہ جسمانی حظ اٹھانے کی کبھی کوشش تو نہیں کرتی مگر وہ اس عمل سے بیزار بھی نظر نہیں آتی۔ دیویندر اسّر کے کرداروں میں مرد اور عورت کی دوستی کے نقوش تو پائے جاتے ہیں مگر دوستی کے اس رشتے میں جنسی میلانات کو زیادہ اہمیت حاصل نہیں۔ اسی لیے ان کے کرداروں کے اس تعلق میں جنسی رغبت اور جنسی عدم دلچسپی، دونوں صورتیں ملتی ہیں لیکن پھر بھی ان رشتوں میں جسم کی بجائے دل ہی کو اہمیت حاصل ہے۔ دیکھا جائے تو دیویندر اسر کی کہانیوں میں متضاد میلانات محسوس کیے جاسکتے ہیں کیونکہ ایک طرف تو دیویندر اسّر کا اصل مسئلہ روح کی نجات کا مسئلہ ہے لیکن دوسری جانب روح کا راستہ بھی تو جسم سے ہو کر ہی جاتا ہے اسی لیے ان کی کہانیاں دل، دماغ اور جنس کی تکون بن کر ابھر آتی ہے۔ دیویندر کی کہانیوں میں متضاد کردار نمایاں ہیں۔

پرندے اب کیوں نہیں اڑتے مجموعے کے اکثر افسانوں میں پراسریت کا ماحول چھایا رہتا ہے جس کا لازمی اثر ان کے کرداروں کی زندگی پر ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ میں بھی اچھے خاصے پراسرار بن جاتے ہیں۔ 'روشنی کا سفر' کی ہیروئن اس وقت تک پراسرار ہی رہتی ہے جب تک افسانے کا راوی اس کا پیچھا کرتے ہوئے سمندر کنارے جا کر اس کے محبوب کی موت اور ہیروئن کی اصلیت سے آگاہی حاصل نہیں کر لیتا۔ اسی طرح 'آپریشن' کی ہیروئن ایرا کا اک الگ ہی پراسرار روپ ہے جو اپنے خاوند سے بے زار اور اپنے نئے محبوب 'رمیش' کے پیار میں مدہوش، آپریشن تھیٹر میں جان بلب خاوند کے لیے خون کا انتظام کرنے کی بجائے اس سے ہر قسم کے تعلق سے ہی انکاری ہو جاتی ہے۔ 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' میں بھی اک تیسری عورت کا پراسرار چہرہ عیاں ہوتا ہے۔ جو ایک نوجوان کی محبت میں جذباتی ہو کر اس کے ناجائز بچے کو جنم دے دیتی ہے۔ لیکن ماں باپ اور معاشرے کے طعنوں سے تنگ آ کر اس بچے کا گلا گھونٹ کر جیل چلی جاتی ہے مگر بچے کے قتل کا بوجھ دل سے اتار ہی نہیں پاتی چنانچہ دوسرا ناجائز بچہ پیدا کرنے کے لیے اک اور اجنبی کے گھر زبردستی گھس کر اس کے ساتھ رات بسر کرتی ہے مگر وہ اسے چھونے کی بجائے اسے ہمیشہ کے لیے اپنا لیتا ہے۔ دیویندر اسّر کی یہ کہانیاں ایک طرف زندگی کی

اذیتوں، سفاکیوں، مایوسیوں اور اندھیروں کا احساس دلاتی ہیں تو دوسری جانب ان کے پہلو سے انسانیت، رحمدلی اور دردمندی کی کرنیں بھی پھوٹتی محسوس ہوتی ہیں۔ دیویندر اسّر کے افسانے بحیثیتِ مجموعی ٹھہراؤ اور پختگی کی متوازن کیفیت لیے ہوئے ہیں۔

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے بعض افسانوں میں ہندی الفاظ کی کثرت بھی قاری کے دماغ میں چبھتی ضرور ہے۔ گوکہ بعض الفاظ عام فہم ہونے کی وجہ سے اردو کی انگشتری میں نگینے کی طرح بآسانی سماجاتے ہیں مگر 'اگیات واس'، 'یگ یگانتر' اور 'سنسکرتی' جیسے ثقیل الفاظ سمجھ میں تو کیا زبان پر ہی نہیں چڑھتے۔ دیویندر اسّر کا زیرِ بحث افسانوی مجموعہ اس بات کا بھی ثبوت ہے وہ ہر موضوع اور ہر انداز میں لکھنے کے سلیقے اور فن سے بخوبی آگاہ ہیں۔ وہ چاہیں تو کہانی کو طویل سے طویل تر بھی بنا سکتے ہیں یا پھر اس کے برعکس مختصر سے مختصر بھی۔ ان کا مختصر ترین افسانہ 'چاندنی اور جالے' محض تین صفحات میں سمٹا ہوا ہے۔ **'وہ ایک لمحہ'، 'خونِ جگر ہونے تک** اور **'کوئی بھی آدمی'** ان کے مختصر افسانے ہیں لیکن اس اختصار کے باوجود بھی وہ موضوع کی کہانی پر اپنی گرفت مکمل طور پر برقرار رکھتے ہیں بالفاظ دیگر ان مختصر انسانوں میں وہ 'انبار نہیں شاہکار' کے کلیے پر کامیابی سے عمل پیرا ہوئے ہیں۔

اگر دیویندر اسرّ کے افسانوی کرداروں پر غور کیا جائے تو ان کے اکثر کردار اپنی منزل کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہوئے کسی حد تک حساس اور مضطرب اس لیے بھی کہ ان کے کرداروں میں ایک طرف تو عدم اطمینانی کا عنصر ملتا ہے جو انھیں مایوسی کے اندھیروں میں دھکیل دیتا ہے جس کے نتیجے میں وہ مایوسی کا شکار نظر آتے ہیں اور دوسری جانب ان کے کرداروں کے ہاں اپنی منزل کا کوئی بھی خاص تعین موجود نہیں اور ظاہر ہے منزل کے عدم تعین کے سبب ان کے ہاں واضح مستقبل کا تصوّر ہی سرے سے موجود نہیں ہوتا جس کے سبب یہ کردار، ہمہ وقت خوف اور بے یقینی کی اسی فضا میں خوابیدہ کیفیت میں ہی سانس لینے پر مجبور رہتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ دیویندر اسّر کے اکثر افسانوی کردار تعلیم یافتہ اور ذہین ہونے کے باوجود بھی معدوم مستقبل کا شکار نظر آتے ہیں۔ اس پسِ منظر کے نمائندہ افسانوں میں **'جنگل'، پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'، 'وے سائڈ ریلوے سٹیشن'** میں **وینس اور دو ہاتھ'**، وغیرہ شامل ہیں۔

بعض نقاد دیویندر اسّر کے افسانوں میں کردار، ماجرا اور کلائیمکس وغیرہ کی عدم موجودگی کو ان کے افسانوں کی کمزوری پر محمول کرتے ہیں۔ لیکن درحقیقت اسے لگے بندھے معیار سے بغاوت کا نام تو دیا جا سکتا ہے مگر فکشن کی لحظہ بہ لحظہ بدلتی اُن اقدار اور معیار کو ہرگز نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جن تکنیکی معیاروں کی رو سے لکھے گئے افسانے، گریزاں کیفیات اور مبہم حقیقتوں کا لبادہ اوڑھے، دیویندر اسرّ رکی ایک اہم شناخت بن گئے ہیں۔ دیویندر اسرّ کے افسانوں پر ترقی پسندی کا لیبل اس لیے نہیں لگایا جا سکتا ان کے زندگی کی بے یقینی کا عکس لیے اکثر افسانوی کرداروں کی داخلی زندگی میں ذاتی غموں اور المیوں کا کرب عکس انداز ہو رہا ہے مگر اس کے باوجود بھی یہ کردار خلا میں زندگی گزارنے کی بجائے حقیقی دنیا میں رہتے ہوئے اپنی باطنی زندگی کا طواف کرتے ہی دکھائی دیتے ہیں، جن پر مشینی دور کی سفاکیت قبضہ جمائے بیٹھی ہے۔

دیویندر اسّر ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنی عملی، ازدواجی اور ادبی زندگی میں اپنے پالتو پرندوں کے پروں کو ایک ایک کر کے ٹوٹتے دیکھا ہے۔ ادبی افق کی جانب محوِ پرواز ہونے کے بعد دیویندر اسّر جیسے دردمند دل رکھنے والے ادیب سے ان پالتو پرندوں کی موت کا صدمہ بآسانی برداشت کیسے ہوسکتا تھا؟ یہی وجہ تھی کہ انہوں نے خود کو غیر ادیب کے طور پر ہی مشہور کرنا شروع کر دیا تھا۔ بلکہ نوبت بایں جارسید کہ اپنی محنت شاقہ پر مبنی خیالات قلمبند کرنے کا آغاز کیا تو موقع پرست دوستوں کی مخالفت راہ کی دیوار بنی۔ موت جذبات کی ہو، خیالات کی یا پھر کسی پالتو پرندے کی، کرب میں مبتلا ضرور کرتی ہے۔ اس لیے محنت سے بنائے گئے گھونسلے میں بھی انھیں سکون میسر نہیں تھا۔ طرح طرح کے انہی صدمات سے تو ان کی سانس بھی حلق ہی میں اٹکنے لگی۔ ڈاکٹر اسے دمے کے اٹیک کا نام دیتے رہے مگر اصل میں تو وہ پرندوں کے قبرستان سے نکل کر اپنے لیے نیا آ کاش تلاش کرنے کی فکر میں لگے ہوئے تھے۔

چاروں مجموعوں کے افسانوں پر فنی اور اسلوبی تناظر میں بحث کے بعد اب دیویندر اسرّ کے افسانوی مجموعوں اور غیر مدّون افسانوں میں نمایاں انسان دوست روّیے، اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت، نفسی اور روحانی کے علاوہ جنسی اور رومانی روّیوں کی روشنی میں بحث کی جاتی ہے۔

۳.۲۔ مختلف روّیوں کا اظہار:

۳.۲.۱۔ افسانوی مجموعوں میں انسان دوست روّیے۔

۳.۲.۱.۱۔ 'گیت اور انگارے'۔

گیت انگارے کے پہلے افسانے 'زندگی، خلا اور موت' میں یوں تو کئی سماجی، سیاسی، معاشی و معاشرتی تضادات اور اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت کے علاوہ ایثار و قربانی کی محور عورت کے مختلف روپ سامنے آئے مگر افسانے کے راوی کے روپ میں انسان دوست روّیہ واضح ابھر کر اس وقت سامنے آیا جب نیلم بیگم بطور اجنبی؛ گاڑی کے آنے کے انتظار میں سردی سے کانپتی ٹھٹھرتی ویٹنگ ہال میں داخل ہو کر راوی سے بحث مباحثے کے دوران کمزوری سے کرسی پر ہی نیم بے ہوش ہو جاتی ہے۔ راوی اپنے سوال کا جواب نہ پا کر پریشانی سے قریب جا کر اسے شدید بخار میں مبتلا دیکھ کر خود سردی برداشت کرتے ہوئے اس پر اپنا اوورکوٹ ڈال دیتا ہے۔ راوی کا یہ روّیہ انسان دوستی کا عکاس ہے۔ اور ساتھ ہی نیلم کا خودکشی سے قبل راوی کو اس کا اوورکوٹ واپس لوٹاتے ہوئے اوورکوٹ کی جیب میں شکریے کا خط لکھ کر ڈالنا اس کے مثبت روّیے کا آئینہ دار ہے۔ دیویندر اسر نے راوی اور نیلم بیگم دونوں کے کرداروں کے پسِ منظر میں انسان دوستی کے روّیے کا خوبصورت اظہار کیا ہے۔

'مکتی' افسانے میں جہاں دیگر موضوعات مثلاً عالمی فسادات ِہجرت کا نشانہ عورت، ہجرت کے بعد نچلے طبقے کا معاشرتی استحصال اور نام نہاد سیاسی لیڈران کے گھناؤنے کردار وغیرہ زیرِ بحث آئے ہیں وہاں ماں بیٹی کے محبت بھرے رشتے کے پسِ منظر میں انسان دوستی کا روّیہ بھی عکس انداز ہوا ہے۔ افسانے کی کردار 'لیلا ونتی' جب اپنے خاوند کی تلاش میں

ماری ماری پھر رہی ہوتی ہے تو اس کا سامنا اپنی گمشدہ بیٹی کی ہم شکل اور ہم عمر 'شیلا' نامی لڑکی سے ہوتا ہے جو 'لیلاوتی' کی غم زدہ داستان سننے کے بعد آبدیدہ ہو کر اسے اپنے ساتھ قیدیوں کو چھڑانے کے لیے جاری احتجاج میں شامل ہونے کا مشورہ دیتی ہے۔ 'شیلا' کا یہ عمل اس کی انسان دوستی کے روّیے کا مظہر ہے۔

'چاندنی رات کا درد' کے 'راجن' اور 'پریت کلا' دونوں کردار کے کردار انسان دوست روّیے پر ایستادہ ہیں۔ 'راجن' کوڑے کے ڈھیر سے ملنے والی نوزائیدہ بچی کی لے پالک بیٹی کے طور پر نہ صرف ناز و نعم میں پرورش کرتا ہے بلکہ اسے سر سنگیت کی باقاعدہ تعلیم بھی دیتا ہے۔ اسی طرح وہی لے پالک بیٹی 'پریت کلا' بھی منہ بولے باپ کی خدمت واطاعت میں کوئی دقیقہ فروگزشت نہیں کرتی۔ اور مرتے دم تک اس کی چارپائی کے سرہانے بیٹھی رہتی ہے۔ افسانے میں معاشرے میں سچی محبت کے فقدان کے تذکرے کے علاوہ منہ بولے باپ بیٹی کی سچی محبت کی داستان رقم کرتے ہوئے افسانہ نگار نے انسان دوست روّیوں کا بخوبی اظہار کیا ہے۔

افسانہ نگار نے **'انسان اور انسان'** میں جہاں انسانیت کے حوالے سے امریکی حکومت کے دوہرے معیار کو واضح کیا ہے وہاں راوی کی زبانی اس کے امریکی دوست 'فلپ' کے انسان دوست روّیے کا بھی ذکر ہے راوی نے اپنے امریکی دوست فلپ کی تعریف کرتے ہوئے بتایا ہے کہ اس کے زخموں سے چور ہونے پر غیر امریکی اور ہندوستان سے تعلق ہونے کے باوجود اس کے امریکی دوست نے جنگ میں اسے طبی امداد بہم پہنچا کر اس کی جان بچائی تھی۔ اسی طرح فلپ کا انسان دوست روّیہ ایک پھر اس وقت بھی سامنے آیا جب وہ آگ میں گھرے بچے کو جان کی پرواہ کیے بغیر آگ کے شعلوں میں کودتے ہوئے بچالایا تھا۔ فلپ کے یہ دونوں روّیے انسان دوستی کے عکاس ہیں۔

۲.۱.۲.۳۔ 'شیشوں کا مسیحا'۔

'شیشوں کا مسیحا' کے عنوان سے مجموعے کے 'جیب کترے'، 'مکان کی تلاش'، 'برا آدمی' اور 'پھول بچہ اور زندگی' کے عنوان سے افسانوں میں انسان دوست روّیوں کا برملا اظہار ہوا ہے۔

'جیب کترے' افسانے میں سکول کا پرنسپل 'استاد منی برگھوش' ایک اصول پرست اور سکول کے مالک کے احکامات کا مطیع وفرمانبردار ہے۔ جسے خود بھی کئی ماہ سے تنخواہ نہیں ملتی مگر پھر بھی اسے اپنے ساتھ کام کرنے والے سکول ٹیچر 'یوگیندر پردیپ' کی تکالیف کا مکمل ادراک ہے۔ وہ سکول مالک کے حکم کی تعمیل میں اسے نوکری سے مجبوراً برطرف کرتا ہے مگر اس کی عسرت و تکالیف کا بھرپور احساس کرتے ہوئے مالک کو بھیجے گئے اپنے استعفے میں اپنے بقایاجات کی مد میں سے ہی اس کی بقیہ تنخواہ کی ادائیگی کی تاکید کرتا ہے تاکہ وہ اپنی بہن کو رقم بھجوا سکے۔ یہ روّیہ استاد منی برگھوش کے انسان دوست روّیے کا اظہار ہے۔

'مکان کی تلاش' میں 'اماکانت' اور 'لتا' دو اہم کردار ہیں جن میں 'اماکانت' نئی نویلی دلہن گھر میں چھوڑ کر دور شہر میں کرائے کے مکان میں رہنے پر مجبور ہے اور اسی طرح تقسیم کے دوران اغوا ہو جانے والی لڑکی 'لتا' بھی جسے بازیاب ہونے

کے بعد والدین اپنانے سے انکاری ہو جاتے ہیں تو وہ بھی نوکری کے بعد جب مکان کی تلاش میں نکلتی ہے تو اسے ایک مکان میں شادی شدہ ہونے کی شرط پر کمرہ کرائے پر مل جاتا ہے۔'اما کانت' اور 'لتا' دونوں ایک دوسرے پر بھروسہ کرتے ہوئے اور انسان دوست روّیے کی پاسداری اور اک دوسرے کی عزت و آبرو کا مکمل خیال رکھتے ہوئے ایک ہی چھت کے نیچے راتیں بسر کرنے لگتے ہیں۔ان کے اسی انسان دوست روّیے کا صلہ ہمیشہ کے لیے اکٹھے رہنے کے صورت میں دونوں کو اس وقت مل جاتا ہے جب 'اما کانت' کی بیوی اچانک آ دھمکتی ہے اور اما کانت کو برا بھلا کہتے ہوئے ہمیشہ کے لیے اسے چھوڑ جاتی ہے۔

'برا آدمی' کے عنوان سے افسانے کا بظاہر منفی کردار 'بہادر چند' اہمیت کا حامل ہے جس کی بری عادات چھڑانے کی اس کے دوست 'راوی' را کو ہر وقت فکر تو رہتی ہے مگر پھر بھی وہ بہادر چند پر اعتبار کم ہی کرتا ہے۔ بہادر چند راوی کی نصیحتوں پر عمل پیرا ہو کر اپنی تمام برائیاں چھوڑ دیتا ہے۔ بہادر چند کا انسان دوست روّیہ پورے افسانے کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ بہادر چند کی اعلیٰ ظرفی اور انسان دوستی کی گواہی افسانے کے راوی کی اسٹوڈنٹ بھی اس کی موت کی خبر سن کر دیتی ہے کہ اس کا نوکر بہت اعلیٰ ظرف انسان تھا جس نے اسے استاد سے شادی کرنے کی تاکید کی تھی اور بہادر چند اپنی بہن کو تعلیم دلوانے کے لیے فیس کی ادئیگی کے لیے پریشان تھا۔

'پھول بچہ اور زندگی' کی کہانی میں 'رمن' کا انسان دوست روّیہ عیاں ہوا ہے۔'رمن' ویسے تو اپنے برآمدے کے پاس رکھے گملے کو پانی تک دینا چھوڑ دیتا ہے مگر جب وہ انسان دوستی پر عمل پیرا ہو کر اوپر کی منزل میں رہائش پذیر سلائی مشین کی آمدنی پر گزر بسر کرنے والی خاتون کے بیمار بچے کے لیے ڈاکٹر بلا کر اس کی فیس کی ادائیگی کے بعد اپنے برآمدے میں رکھے گملے کو پانے دیتے ہوئے اس پر لگے پھول کی پتیاں بھی ترتیب دینے لگتا ہے۔ پھول کو پانے دینے کے اس مثبت عمل کا ادراک اس کی انسانیت کی خدمت کے عمل کا نتیجہ ہے۔'رمن' کی جانب سے بچے کے علاج کے لیے اٹھایا گیا قدم اس کے انسان دوست روّیے کا اظہار ہے۔

۴.۱.۲.۳۔'کینوس کا صحرا'۔

۱۷ افسانوں پر مشتمل مجموعے کے پہلے افسانے 'نیند' کے علاوہ بالترتیب 'کالے گلاب کی صلیب'، 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'، 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا'، 'وینس کی مورتی اور دو ہاتھ'، 'کالی بلی'، 'مردہ گھر'، 'مفرور' اور 'کینوس کا صحرا' وغیرہ افسانے ؛ ماورائے حقیقت کرداروں پر مبنی کہانیوں میں تجریدیت کا پہلو لیے ہوئے ہیں البتہ مجموعے کے چودھویں افسانے ؛**'ایک پری کتھا'** میں راوی کی زبانی، اس کے استاد 'رام بابو' کی بیٹی 'میرا' کی کہانی کے پسِ منظر میں استاد اور شاگرد کے مابین رشتے کی قدر اس وقت اجاگر ہوتی ہے جب وہ استاد کی ہتک کا بدلہ لیتے ہوئے اس کی بیٹی کو زر پرست خاوند سے نجات دلانے کے لیے راہنمائی کرتا ہے جو اس کا فرمانبردار شاگرد اور انسان دوست ہونے کا ثبوت ہے۔

اسی طرح اگلے افسانے 'بچہ رورہا ہے' میں افسانہ نگار نے گندگی کے ڈھیر سے ملنے والے بچے کو پالنے کی خواہش میں مبتلا راوی کی زبانی نظمیہ انداز میں بچے کے ملنے اور پھر اس بنا باپ کے بچہ پالنے کے جرم کی سزا سے بچنے کے لیے اسے دن کا اجالا ختم ہونے تک باغ کی کیاری میں رکھ کر رات کے انتظار کی داستان بیان کی ہے۔ بنا والدین کے بچے کو پالنے کی راوی کی یہ خواہش اس کے انسان دوست روّیے کا مظہر ہے۔ دیویندر اسّر نے یہ افسانہ بلراج مین را کے نظمیہ افسانوں کی تقلید و پیروی میں مرتب کیا ہے۔ اس کے بعد کے دونوں افسانوں 'احساس کی کوئی منزل نہیں' اور 'ہم شہر بدل گئے' میں بھی دیگر موضوعات کے ساتھ کہیں کہیں انسان دوست روّیے زیرِ بحث آئے ہیں۔

۴.۱.۲.۳۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'۔

دیویندر اسّر کے آخری مجموعے 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے ۱۷ افسانوں میں سے پہلے چھ افسانوں؛ 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن'، 'آرکی ٹیکٹ'، 'جنگل'، 'پرچھائیوں کے تعاقب میں'، 'میرا نام شنکر ہے' اور 'جیسلمیر' وغیرہ میں سے اکثر افسانوں میں مابعد الطبیعیاتی اور ماورائے حقیقت پر مبنی موضوعات زیرِ بحث آئے ہیں البتہ مجموعے کے نمائندہ افسانے 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' میں میگھ دت بطور 'راوی' اور فلمسٹار بننے کی آس پہ زندہ 'سوزی' کے کرداروں سے انسان دوست روّیے کی بخوبی عکاسی ہوئی ہے۔ 'موہن دا' عرف 'گرودیو' پڑھا لکھا مگر بے روزگار ہونے کے باوجود بھی اپنے ساتھیوں اور فلمسٹار بننے کی خواہشمند 'سوزی' کی خصوصی طور پر بنیادی ضروریات پوری کرنے کے لیے جتن کرتا ہے بلکہ اس سلسلے میں اپنی قیمتی کتابیں تک بیچنے لگتا ہے۔ مس سوزی کے بیمار ہونے پر بھی اس کے علاج اور دوائیوں کے لیے بھی اپنی بچی کھچی تمام کتابیں بیچ ڈالتا ہے۔ 'گرودیو' کا یہ بے غرض عمل اس کے انسان دوست روّیے کا اظہار ہے۔ اسی طرح 'گرودیو' کو دل کی تکلیف محسوس ہونے پر 'سوزی' مرہم سے مالش کرنے کا کہتے ہوئے جب 'گرودیو' کو سلا دیتی ہے تو اس کی آنکھ لگ جانے پر، سوزی بھی ہاتھ میں مرہم لیے پاؤں کی طرف سوئی ہوتی ہے، 'گرودیو' کی آنکھ کھلنے پر اسے علم ہوتا ہے کہ 'سوزی' کے ہاتھ میں مرہم کی بجائے دیکھ کر وہ 'سوزی' کے ہمدردانہ روّیے کی دل سے قدر کرنے لگتا ہے۔ افسانے کے دونوں کردار، انسان دوستی کے جذبے سے سرشار نظر آتے ہیں۔

اگلا افسانہ 'روشنی کا سفر' بظاہر تو معاشرے میں اصل حقائق جانے بغیر، شکوک وشبہات کی فضا کی عکاسی کرتا ہے مگر پھر بھی افسانے کی ہیروئن نئی پڑوسن کا کردار انسان دوستی کا عکاس یوں ہے کہ وہ اپنے محبوب کی موت کے بعد بھی، ایک ساتھ بتائے حسین لمحات، یاد کرنے میں مگن رہتی ہے۔ بلکہ سمندر کنارے روشنی کا دیا جلا کر صدائیں لگاتی ہے کہ وہاں اندھیرا ہوگا اس لیے وہ روشنی بھیج رہی ہے کہ وہ جلد واپس لوٹ آئے۔ محبوب کے مرنے کے بعد اسے اپنے ساتھ ساتھ زندہ محسوس کرنا انسان دوست جذبے کا عکاس ہے۔

'آپریشن'، 'ایک شام کی بات چیت' اور 'ایک شام اور وہ آدمی' کے بعد اگلا افسانہ 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' بھی اسی انسان دوست روّیے کا عکاس ہے۔ افسانے کی ہیروئن اپنے محبوب کے ناجائز بچے کو بھی پالنے کو تیار ہوتی ہے مگر والدین کی

ناراضگی کے باعث بچے کے پیدا ہوتے ہی اس کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ یوں بچے کے قتل کے جرم میں اسے سزا ہو جانے کے بعد بچے کی خواہش کی شدت سے مغلوب اس عورت پر ہسپتال سے نوزائیدہ بچے کے اغوا کا مقدمہ بھی بن جاتا ہے جس کے بعد خودکشی کی ناکام کوشش کرنے پر خودکشی کا ایک اور مقدمہ بن جانے پر اس کا دنیا سے اس کا اعتبار ہی اٹھ جاتا ہے۔ اور یوں وہ اپنا بچہ پیدا کرنے کی خواہش لیے راوی کے دوست کے ساتھ رات گزارنے اس کے گھر از خود چلی جاتی ہے۔ مگر یہاں راوی کے دوست کا انسان دوست روّیہ نہ صرف اس بے سہارا اور مجبور عورت سے ناجائز فائدہ اٹھانے سے باز رکھتا ہے بلکہ اس کی رام کہانی سننے کے بعد وہ؛ مجبور اور بچے کی خواہش مند عورت سے شادی کر لیتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں بچوں سے اس قدر لگاؤ رکھنے والی عورت ہی ایک اچھی ماں ثابت ہو سکتی ہے۔

'درد کا درخت' افسانے میں انسان دوست رویے کی عکاسی، افسانے کے راوی اور اس کے دوست 'ونے' کی آپس میں دکھ درد بانٹنے کے جذبے سے عیاں کچھ یوں ہوتی ہے کہ راوی کا دوست 'ونے' جب بے روزگاری اور محبت میں غمزدہ اور پریشان ہوتا ہے تو راوی اس کے خط کا جواب دینے کی بجائے اس کے غموں کا بوجھ ہلکا کرنے اس کے پاس خود ہی پہنچ جاتا ہے۔ اک دوسرے کے دکھ درد میں شریک ہونا نیک اور انسان دوست روّیے کا عکاس ہے۔

۳.۲.۱.۵۔ غیر مدوّن افسانوں میں انسان دوست روّیے:

الف۔ میوزیم۔

مذکورہ افسانہ یوں تو ماضی پرستی اور اسلاف کی نشانیوں سے محبت کے پسِ منظر میں مرتب ہوا ہے تاہم افسانے کے راوی اور اور اس کے دوست کے مابین رشتہ، انسان دوست روّیے کا عکاس ہے۔ راوی اپنے دوست کی کنفرم ٹکٹ اور ایئر پورٹ تک پہنچنے کے باوجود دوست کے غائب ہو جانے پر پریشان حال؛ اس کی تلاش میں مارا مارا پھرتا رہتا ہے اور جب تک اس کا خط موصول نہیں ہو جاتا وہ چین سے نہیں بیٹھ پاتا۔ اسی طرح راوی کے دوست کی جنگل میں مرحوم والد (جنگل بابو) کی جاننے والی بڑھیا سے ملاقات پر؛ پہچانتے ہی والد کی وجہ سے عزت دیتے ہوئے مورتی غائب ہونے والی جگہ اور جنگل کے بارے میں مفید معلومات فراہم کرنے کے بعد اپنے ساتھ گھر لے جا کر آؤ بھگت کرنا، یہ بوڑھی عورت کے انسان دوست روّیے کا اظہار ہے۔

ب۔ سدھارتھ۔

سدھارتھ افسانہ ماضی کے تین دوستوں کی یادوں کے پسِ منظر میں مرتب ہوا ہے جس میں پہلے 'راوی' اور اس کے دوست 'پریش رائے' اور پھر راوی اور اس کی دوست 'نندنی شوداسانی' کے درمیان درج ذیل قابلِ ذکر باہم پرخلوص دوستی اور انسان دوست روّیے منعکس ہوئے ہیں:

- ☆ راوی کا 'پریش رائے' سے عرصہ بعد ملاقات ہونے اس کے ساتھ قریبی گاؤں جانے پر آمادہ ہو جانا۔
- ☆ پریش رائے کا راوی کا گاؤں کی غریب آبادی کے لیے کھولے گئے مفت خیراتی ہسپتال اور سکول دکھانا۔

☆ 'پریش رائے' کا راوی کو خوفناک جنگل میں اپنی کلاس فیلو 'انجنا بسواس' کی جائے موت پر لے جا کر دعا کرنا۔

☆ ڈاکٹر میاں بیوی کا شہر میں چندہ جمع کر کے شہر اور گاؤں کے بچوں کو باری باری دونوں مقامات کی سیر کرانا۔

☆ راوی کی فرمائش پر اپنی فطرت کے خلاف 'پریش رائے' کا نندنی شوداسانی کے فیشن شو میں جانا۔

☆ نندنی شوداسانی کا اپنے جدید خیالات چھوڑ کر 'پریش رائے' کے خیالات سے متفق ہو کر دور آبادی کی خدمت میں مصروف ہو کر پریش رائے کی زندگی پر 'سدھارتھ' کے عنوان سے کتاب مرتب کرنا۔

ج۔ بیتے موسم کا مکالمہ۔

'بیتے موسم کا مکالمہ' کا آغاز کالج کے زمانے کے دو پرانے کلاس فیلوز، 'ونے موہن' اور راوی 'بلا درائے' اور اس کی بیوی 'مونا' کے درمیان ملاقات سے ہوتا ہے۔ افسانے کے انسان دوست روّیوں میں 'راوی' کا اپنے پرانے کلاس فیلو 'ونے موہن' تک بدقت تمام رسائی حاصل کرتے ہوئے گھر دعوت پر بلانا اور پھر اس کی بیوی 'مونا' کا اپنے کالج زمانے کے ٹیچر کو اس کی پسندیدہ بغیر دودھ کافی بنا کر پلانا ان کے انسان دوست روّیوں کا اظہار ہے۔ اسی طرح 'ونے موہن' کے کالج زمانے کی طالبہ 'روزنا' کا اپنے استاد سے محبت کے اظہار میں روزانہ پھول لانا اگلے دن نہ آنے کے سبب دو پھول لانا بھی اسی انسان دوست روّیے کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی اسٹوڈنٹ 'مونا' اور اس کے خاوند راوی 'بلا درائے' رائے سے 'ونے موہن' کا کالج زمانے کے ماضی کے استادوں ڈاکٹر غلام جیلانی برق، محمد اجمل اور صدیق حمید وغیرہ کی یاد میں کھو کر ان کی عظمت کو سلام کرنا جنھوں نے بطور استاد اسے جینے کا ڈھنگ اور کامیاب زندگی گزارنے کا سلیقہ سکھایا تھا، یہ سب یادیں ان انسان دوست روّیوں کا اظہار ہیں، جنھیں انسان بھلائے بھول نہیں پاتا۔

د۔ نئی رت کا راگ۔

افسانے کا دوسرا حصہ یوں تو سارے کا سارا تجریدیت وفنٹاسی کے پسِ منظر میں بیان ہوا ہے تاہم افسانے کے راوی اور اس کی بیوی مونا کا شادی کے زمانے کے چوکیدار اور اس کی ننھی بیٹی کی بچپن کی یادیں عرصے تک یاد کرتے ہوئے دھراتے رہنا دونوں میاں بیوی کے انسان دوست روّیے کا مظہر ہیں۔

ہ۔ آدمی پرندہ ہے۔

افسانے کا آغاز ہی انسان دوست روّیے سے ہوتا ہے جب اک ادھیڑ عمر بارش میں بھیگے شخص کو اس کی دگرگوں حالت دیکھ کر ہوٹل کا چوکیدار؛ کمروں کی عدم دستیابی پر، راوی کو اپنے ساتھ اسے رات بسر کرنے کی درخواست کرتا ہے۔ راوی بھی چوکیدار کی درخواست اور اجنبی کی دگرگوں حالت کے سبب نہ صرف اسے اپنے کمرے میں ٹھہرانے پر راضی ہو جاتا ہے بلکہ اسے اپنے خشک کپڑے اور تولیہ پیش دے کر فریش ہونے کا کہتے ہوئے اس کے لیے گرم چائے کا بھی انتظام کرتا ہے۔ ہوٹل چوکیدار اور راوی دونوں کا اجنبی کے ساتھ رحم لانہ برتاؤ ان کے انسان دوست روّیوں کا مظہر ہے۔

و۔'صدائے شام کا زخمی پرندہ۔

دیویندر اسّر کا یہ افسانہ بظاہر تو معاشرے کی ترقی کے نام پر تباہی و بربادی کی کہانی ہے تاہم بوڑھے شخص کا گھوڑے کی رتھ کے نیچے کچلے جانے والے خون میں لت پت زخمی بچے کو کندھے پر اٹھا کر اس عورت کے پاس لانا اور پھر اسے نہلا دھلا کر مرہم پٹی کرنے کا عمل، اس کے انسان دوست روّیے کی عکاسی کرتا ہے۔ بلکہ ہر ہفتے بچے کے لیے کبھی رنگ برنگے پھول، کبھی کھلونے اور ساز باجے وغیرہ بچے کا دل بہلائے رکھنے کے لیے بدل بدل کر لانا اس کے انسان دوست روّیے کا اظہار ہے۔

ر۔مسٹر روشو۔

تجریدیت وفنطاسی کی تکنیک سے لبریز 'مسٹر روشو' کی کہانی میں بھی 'نئی رت کا راگ' افسانے کے کچھ وہ حصے بھی دوہرائے گئے ہیں جن میں غیر مرئی روپ میں 'مسٹر روشو' کے استاد ڈاکٹر غلام جیلانی برق کا برفانی ہیولہ ان کے کمرے میں داخل ہو کر 'مسٹر روشو' کو زندگی کے اہم رموز سے آشنا کرتا ہے۔ جو 'مسٹر روشو' کی اپنے استاد سے عقیدت کے روّیے کا اظہار ہے۔ اسی طرح 'مسٹر روشو' کی پرانی اسٹوڈنٹ 'روزنا' بھی اسے غیر مرئی روپ میں ملنے آتی ہے جو دورانِ تعلیم اپنے استاد کے لیے روزانہ پھول لے کر آیا کرتی تھی۔ 'مسٹر روشو' افسانے کے استاد اور شاگرد پر مبنی دونوں کردار پہلے بھی دیویندر اسّر کے افسانے 'بیتے موسم کا مکالمہ' میں موجود ہیں؛ جو ان کے استاد شاگرد کے مابین پرخلوص عقیدت پر مبنی انسان دوست روّیے کا اظہار ہے۔

اسی طرح افسانے میں 'مسٹر ورما' کا بھی مافوق الفطرت انداز میں 'مسٹر روشو' سے ملنے آ کر ان کی جیل میں مدد کرنے پر شکریہ ادا کرنا بھی یہی روّیہ ثابت کرتا ہے۔ اس عمل کے پسِ پردہ 'مسٹر روشو' اور مسٹر ورما دونوں کا کردار انسان دوست روّیے کا مظہر ہے۔ افسانے میں مسٹر ورما کی بہن کا ذکر بھی بیان ہوا ہے جو مہاجر بستی کے بے آسرا اور غریب افراد کی خدمت و مدد میں مگن ہے مگر بیمار ہونے کے باوجود بھی مسٹر ورما کے ساتھ امریکہ جانے پر آمادہ نہیں۔ مسٹر ورما کی بہن کا روّیہ انسان دوستی کی واضح مثال ہے۔

الغرض دیویندر اسّر کے جملہ غیر مدوّن افسانوں میں انسان دوست روّیوں کے برملا اظہار سے، ان کی انسانیت سے محبت پر مبنی فطرت کی بھی عکاسی ہوتی ہے۔

۳.۲.۲۔افسانوی مجموعوں میں اخلاقی اقدار کی شکست وریخت۔

۳.۲.۲.۱۔'گیت اور انگارے'۔

'زندگی، خلا اور موت' کے عنوان سے اس افسانے میں دیگر موضوعات کے علاوہ اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا اظہار کچھ یوں ہوا ہے کہ جنگ کے خاتمے کے فوراً بعد سرکاری ڈیوٹی پر مامور ملازم کریم دین کو اس کے معاشی مسائل کا ادراک کیے بغیر ہی ملازمت سے برخاست کر دینے پر جب وہ کسی مل مزدوری پر مجبور ہو جاتا ہے تو وہاں سے بھی اسے یہ ظالم

سماج اپنے حقوق کے لیے آواز اٹھانے پر نہ صرف ملازمت سے فارغ کر دیتا ہے بلکہ اس کا الاٹ شدہ گھر بھی چھین کر در در کی ٹھوکریں کھانے پر مجبور کر دیا جاتا ہے۔ معاشرے کے ظلم وستم کی انتہاؤں کو چھوتے خاندان کے اس سربراہ کو پیٹ پالنے کے لیے رکشہ کھینچنے کی مزدوری سے بھی منع دیے جانے پر اس کی بیوی 'نیلم بیگم' گھر کی چار دیواری سے نکل کر طوائف کا پیشہ اپنانے پر مجبور ہو جاتی ہے تو معاشرے کے ٹھیکیدار اخلاق وحیا کی پاسداری میں 'بازارِ حسن' پر تالے ڈال کر اسے سرِ بازار چوک میں کھڑا کر کے دھندا کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں لیکن پھر بھی معاشرتی اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا سلسلہ تھمنے کا نام ہی نہیں لیتا اور سماجی برائیاں رکوانے کے بہانے چوک پر دھندا کرنے پر بھی پابندی لگوا کر اسے خاندانی کفالت میں ناکامی سے ہمکنار کرتے ہوئے خودکشی پر مجبور کر دیا جاتا ہے۔ نتیجتاً سماج ومعاشرت کی اخلاقی اقدار کی یہ شکست وریخت ایک غمزہ اور بھوک سے نڈھال خاندان کے لیے روزی کمانے والی عورت کی موت پر منتج ہوتی ہے۔ معاشرے کا اس مظلوم خاندان کے ساتھ ظالمانہ برتاؤ؛ اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔

'ننگی تصویر' افسانے میں فسادات اور بلووں کے پسِ منظر میں عورت کی برہنہ تصویر کی زبانی ایک ایسے معاشرے کی اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کی کہانی بیان ہوئی ہے جس کے افراد اخلاقیات سے عاری اور فرائض سے غفلت برتتے ہوئے، فراریت کی دیوار کے سائے میں؛ برہنہ عورت کی تصاویر سے جی بہلا کر اپنی کمزوریوں پر پردہ ڈالتے ہیں۔ اس قبیل کے افراد کا یہ عمل نہ صرف معاشرے کی جنسی پستی بلکہ معاشرے کی اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا گھٹیا پیمانہ بھی ہے۔

۴.۲.۲.۳۔ 'شیشوں کا مسیحا'۔

'شیشوں کا مسیحا' کے مجموعے کے پہلے افسانے 'جیب کترے' میں سکول کے استاد 'پروفیسر یوگیندر پردیپ' اور سکول کے پرنسپل 'استاد منی برگھوش' کے کردار معاشرے میں مروّجہ اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا پول کھولتے ہیں۔ سکول کا استاد پروفیسر یوگیندر پردیپ' اپنے پرنسپل کے خلاف منفی سوچ میں غرقاب رہتا ہے، جب کہ اس کا پرنسپل استاد منی برگھوش اپنے مالک کے حکم کی تعمیل میں استاد کو بادلِ نخواستہ ملازمت سے برطرف کر دینے کے باوجود اس کی جوان بہن کی ضروریات تک کا خیال رکھتے ہوئے مالک سے اپنے بقایاجات میں سے ہی اس کی تنخواہ کی ادائیگی کی تاکید کرتا ہے۔ پرنسپل کا کردار اعلیٰ اخلاقی اقدار کا عکاس، جب کہ 'یوگیندر پردیپ' کا کردار ان اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا ترجمان ہے۔ کیونکہ 'یوگیندر پردیپ' کو اپنے جیب کترے دوست کی مدد سے پرنسپل کی جیب کٹوانے پر پرنسپل کی جیب سے خطیر رقم کی بجائے محض حساب کتاب کی رسید ہی ملتی جس میں پرنسپل کو کئی ماہ سے تنخواہ نہ ملنے کے باوجود ذاتی فکر کی بجائے 'یوگیندر پردیپ' کی گھریلو ضروریات تک کا بھی احساس ہوتا ہے۔ پرنسپل کی یہ تاکید اسے احساسِ ندامت میں مبتلا کر دیتی ہے۔

'مکان کی تلاش' میں تقسیم کے دوران فساداتِ ہجرت کے نتیجے میں اغوا ہو جانے والی 'لتا' سے اس کے بازیاب ہونے کے بعد والدین کا بطور بیٹی؛ اسے اپنانے سے انکار معاشرے میں اخلاقی اقدار کی شکست وریخت پر دلالت کرتا ہے۔ پھر ایک تنہا عورت کو شادی شدہ ہونے کی صورت ہی میں کرائے پر مکان ملنے کی شرط بھی معاشرے کی اخلاقی گراوٹ

آشکارا کرتی ہے۔اسی طرح 'لتا' کا مجبوراً 'اما کانت' کے ساتھ بطور بیوی ایک ہی کمرے میں راتیں بسر کرنا بھی اسی شکست کا شاخسانہ ہے جس کا کڑوا پھل 'اما کانت' کو یوں ملتا ہے کہ اس کی بیوی اچانک سے آ کر اسے غیر لڑکی کے ساتھ کمرے میں رہائش پذیر دیکھ کر برا بھلا کہتے ہوئے ہمیشہ کے لیے چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔

'برا آدمی' افسانہ بھی اخلاقی اقدار کی شکست ریخت کی کہانی بیان کرتا ہے جس میں 'بہادر چند' لاکھ برا سہی مگر راوی کے کہنے پر نہ صرف از خود اچھا بننے کا قائل ہو جاتا ہے بلکہ راوی کی اسٹوڈنٹ کو اپنے استاد سے شادی کر لینے پر بھی مائل کرتا ہے۔لیکن اس کے برعکس راوی اپنے دوست کی مجبوریوں سے قطعاً لاعلم 'بہادر چند' کے بارے مین منفی سوچ ہی رکھتا ہے کہ کہیں وہ اس کی اسٹوڈنٹ کو اغواء ہی نہ کر لے۔اسی طرح بٹوا غائب ہونے کا الزام بھی وہ 'بہادر چند' کے سر تھونپ دیتا ہے۔ راوی کے اس عمل سے معاشرے میں مروّج اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت بخوبی عیاں ہوتی ہے۔

'مارگریٹ' افسانے کی ہیروئن 'مارگریٹ' بھی سماج میں اخلاقی اقدار کی شکست ریخت اس وقت سامنے آتی ہے جب 'مارگریٹ' کنواری ہونے کے باوجود ماں کی قبر کے قریب سے ملنے والے لاوارث نوزائیدہ بچے کو ماں بن کر پالنے کی پاداش میں نہ صرف اپنی نوکری سے ہاتھ دھو بیٹھتی ہے بلکہ اس کا دوست 'آنند' بھی اس کی محبت اور شادی کی آفر، اس کے کردار پر شک کرتے ہوئے ٹھکرا کر چلا جاتا ہے۔

۳.۲.۲.۳۔ 'کینوس کا صحرا'۔

اخلاقی اقدار کی شکست ریخت کا تسلسل دیویندر اسّر کے زیرِ نظر مجموعے کے کئی افسانوں میں بآسانی تلاش کیا جا سکتا ہے۔اس سلسلے میں 'پرانی تصویر نئے رنگ' کے کردار 'سوبھ'، بطور آرٹسٹ کا عشق و محبت کے بارے میں دوغلہ پن، اخلاقی اقدار کی شکست ریخت کی مثال اس لیے ہے کہ ایک طرف تو وہ اپنی محبوبہ 'شیلی' کے عشق میں مبتلا ہو کر اس کے بارے میں کسی قسم کے جنسی تعلق کا سوچتا بھی نہیں مگر دوسری طرف وہ علاقے کی فاحشہ عورت سے اس کے گھر میں رہائش پذیر ہو کر اس سے جنسی تعلقات استوار رکھتا ہے جو اس کے کردار اور معاشرے میں مروّجہ اخلاقی گراوٹ کی واضح دلیل ہے۔

'گلین' افسانے کے کردار، کیپٹن ملک کو علاقے کی بااثر شخصیت ہونے کی وجہ سے وہاں کی گلیمر کی دنیا میں بڑی اہمیت حاصل تھی مگر یہی باعزت شخصیت اخلاقی کردار کے حوالے سے نہایت پست درجے کا انسان ہے کیونکہ وہ مقابلے میں شامل پسندیدہ خاتون سے تعلقات بنانے کے بعد اسے ہی مقابلہ حسن جتوا کر 'مس شملہ' منتخب کروا لیتا۔افسانے کی کردار 'مس ڈالی واڈیا' کی بجائے 'مس پریمندا' کا بطور 'مس شملہ' کا انتخاب نہ صرف اس کے منفی کردار کا عکاس ہے بلکہ معاشرے کی اخلاقی اقدار کی شکست ریخت کا مظہر بھی ہے۔

'ایک پری کتھا' میں راوی کی زبانی، ایک استاد 'رام بابو' کی بیٹی 'میرا' کے خاوند کے کردار 'کشن پرشاد' کے روّیے سے علم کی تذلیل معاشرے کی اخلاقی گروٹ کی گواہ ہے۔دولت کے گھمنڈ میں مبتلا یہ شخص جس طرح اہلِ علم کی تذلیل میں مگن رہتا ہے اس سے معاشرے کے امیر طبقے کی اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت کی بخوبی عکاسی ہوئی ہے۔

۳.۲.۲.۴۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'۔

یوں تو مذکورہ مجموعے کے اکثر افسانے مابعدالطبیعیاتی اور ماورائے حقیقت کرداروں پر مبنی ہیں اور مجموعے میں ایسے بہت کم افسانے شامل ہیں جن میں عام زندگی کے مسائل زیرِ بحث آئے ہیں تاہم اسی عنوان کے افسانے 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے مثبت کردار 'گرودیؤ کے برعکس 'میگھ دت' کا کردار معاشرے کی اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا آئینہ ہے۔ 'میگھ دت' یہ علم ہونے کے باوجود کہ ان کا مہربان دوست 'گرودیؤ دوائی کے طور پر برانڈی اپنے پاس بچا کر رکھتا ہے مگر 'میگھ دت' اس سے چھپ کر نہ صرف ساری برانڈی پی جاتا ہے بلکہ نشے میں 'مس سوزی' سے ہم بستری تک کر لیتا ہے جس پر مس سوزی کو حاملہ ہو جانے پر ہسپتال داخل ہو کر یہ حمل گرانا پڑتا ہے۔ نتیجتاً آپریشن کے بعد نہ تو وہ ماں بننے کے لائق رہتی ہے اور نہ ہی فلمسٹار۔ چنانچہ دلبرداشتہ ہو کر وہ خودکشی کر لیتی ہے۔ افسانے کے کردار 'موہن داعرف گرودیؤ کے برعکس میگھ دت عرف کالی چرن کا کردار معاشرے کی اخلاقی گراوٹ اور شکست ریخت کی کہانی بیان کرتا ہے۔

اگلا افسانہ 'روشنی کا سفر' معاشرے کی اس اخلاقی گراوٹ کی نشاندہی کرتا ہے جس کی پیروی میں لوگ اصل حقائق کی تہہ تک پہنچنے کی بجائے بظاہر عوامل کے بھروسے پر ہی نتائج اخذ کر لیا کرتے ہیں۔ افسانے کا راوی اصل حقائق سے آگاہ ہونے پر ہمسائیوں کی منفی سوچ پر مبنی روّیوں کے ہاتھوں پریشان ہو کر رہ جاتا ہے، جسے بنیاد بنا کر یہ لوگ اس پڑوسن کے دکھ اور تکالیف جانے بغیر ہی اس کے کردار پر شک میں مبتلا ہوتے ہیں۔ افسانے میں ہمسائیوں کا روّیہ اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا ہی شاخسانہ ہے۔

'خونِ جگر ہونے تک' کے عنوان سے افسانے میں جہاں اہلِ فن کی ناقدری کا پہلو سامنے آیا ہے وہیں پر ایک بیوی کی اپنے خاوند سے محبت اور اس کے فن کی قدردانی کا پہلو بھی جھلکتا ہے۔ شندے بطور فنکار، اپنے مالی مسائل سے چھٹکارا پانے کے لیے اخلاقی گراوٹ کا شکار ہو کر اپنے فن پاروں پر بڑے فنکاروں کے نام کندہ کرتے ہوئے انھیں مارکیٹ میں مہنگے داموں فروخت کرنا شروع کر دیتا ہے مگر اس کی بیوی کو اس کی یہ غیر اخلاقی حرکت سخت ناگوار گزرتی ہے چنانچہ وہ خاوند کی جانب سے کندہ کیے گئے بڑے فنکار کا نام مٹا کر دوبارہ اپنے خاوند کا نام کندہ کرتے ہوئے خاوند کی اخلاقی گراوٹ کا سدّ باب کرتی ہے۔ افسانے کا کردار 'شندے' معاشرے کی منفی روش کی پیروی میں غیر اخلاقی حرکت کا مرتکب ہوتے ہو کر دولت اکٹھی کرنا چاہتا ہے جب کہ اس کی بیوی اسے اخلاقی اقدار کی شکست وریخت سے بچانے کی سعی کرتی ہے۔

۳.۲.۲.۵۔ غیر مدوّن افسانوں میں اخلاقی اقدار کی شکست وریخت:

الف۔ میوزیم۔

میوزیم افسانے میں علاقائی تشخص اور علاقائی شناخت کے حامل خزانوں کی چوری اور پھر سمگلنگ کے بارے میں

کی جانے والی بین الاقوامی سازشوں کو بے نقاب کرتے ہوئے ان خزانوں کی رکھوالی کرنے والوں کے مثبت جذبوں کی عکاسی ہوئی ہے۔افسانے کا کردار جیب میں امریکہ کے ہوائی جہاز کا ٹکٹ ہونے کے باوجود امریکہ جانے کی بجائے اپنے وطن کے پہاڑوں میں پوشیدہ اور مدفن قیمتی خزانوں کی کھوج میں نکل پڑتا ہے۔رمزیت اور تجریدیت کے پسِ منظر میں یہ افسانہ ماضی پروری اور فطرت کے حسن کی خوبصورت عکاسی پیش کرتا ہے۔جس طرح انگریز حکومت برّصغیر سے ہمارے قیمتی ہیرے جواہرات حتٰی کہ کوہ نور ہیرا اور دیگر قیمتی مورتیاں چرا کر سات سمندر پار لے گئے تھے؛ وہ جملہ سیاہ کارنامے رمزیت کے اسلوب میں اس افسانے پیش ہوئے ہیں جس سے بدطینت مقامی وڈیروں کی دولت کی ہوس اور لالچ کے ساتھ ساتھ ترقی یافتہ ممالک کی نام نہاد انسانیت پروری بلکہ انسان دشمنی پرمبنی غیر اخلاقی حرکات کا اظہار ہوا ہے۔افسانے میں بیان کردہ یہ جملہ پہلو عالمی سطح پر اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا برملا اظہار ہیں۔

ب۔سدھارتھ۔

زیرِ نظر افسانے میں بھی معاشرے کی اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا عکس راوی کی کلاس فیلو'انجنا بسواس' کی موت کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔'انجنا بسواس' جسے زخمی پرندے تک کا بہتا خون برداشت نہیں ہوا کرتا تھا،اچانک کندھے پر بندوق لٹکائے بغاوت پر اتر آتی ہے۔اور پھر ایسی سر پھری وطن پرست کا انجام بھی وہی ہوا جو اس معاشرے کی روایت رہی ہے۔'انجنا بسواس' کو جنگل میں قتل کرنے کے بعد اس کی لاش بھی گمنام مقتول کے طور پر جلا دی گئی۔'روزنا' کا انجام دراصل اس معاشرے کی آئینی اور اخلاقی شکست وریخت کی عکاسی کرتا ہے۔

ج۔بیتے موسم کا مکالمہ۔اور

د۔نئی رت کا راگ۔

متذکرہ دونوں افسانوں میں اس موضوع پر بحث نہیں کی گئی البتہ

ہ۔آدمی پرندہ ہے۔

افسانے میں اجنبی مسافر اپنی میوزک سے دلچسپی کے ضمن میں جیل میں سزائے موت کے قیدی کے بلند آواز سے گانے سے ہوتا ہے جب اس کے بلند آواز گانے کے ساتھ وہ بھی اپنے باجے کے سر ملایا کرتا تھا۔وہی قیدی اس کے باجے کی سُر سے متاثر ہو کر ملنے آیا تو اس نے بتایا تھا کہ وہ اپنی محبوبہ سے روزانہ چھیڑ چھاڑ کرنے والے امیر زادے کو قتل کرنے کے جرم میں گرفتار ہوا اور سزائے موت کا حکم سنایا دیا گیا ہے مگر سزائے موت سے اسے کوئی خوف وفکر لاحق نہیں ہے اس لیے وہ بلا خوف وجھجک اونچی آواز میں گانے گایا کرتا ہے۔افسانے میں امیر آدمی کا قیدی کی محبوبہ سے چھیڑ چھاڑ کرنا معاشرے میں اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کی کہانی ہے۔

و۔صدائے شام کا زخمی پرندہ۔

یہ افسانہ معاشرتی اور سماجی زندگی میں اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کا عکاس یوں بھی ہے کہ جب بھی انسان نسل

درنسل محنت کے بل بوتے پر زندگی بامِ عروج پر پہنچاتا ہے تو بے حس عناصر پر مبنی گروہ اپنے گھناؤنے کردار سے نہ صرف ترقی کی راہ میں روڑے اٹکا کر اپنے بے حس روّیے کی تسکین کرتے ہیں بلکہ معاشرے کے افراد کو خون میں نہلا کر دنیا سے ترقی کے ثمرات بھی چھین لیتے ہیں، بلکہ انھیں اپنی بے حسی پر اور منفی روّیوں پر ندامت کا احساس بھی نہیں ہوتا۔منفی کرداروں کے بے حس و غیر انسانی سلوک اس معاشرے کی اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت کی کہانی ہے۔

ر۔مسٹر روشو۔

مذکورہ بالا عنوان کے افسانے کا آغاز ہی معاشرے میں مروّجہ اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت کی نشاندہی کرتا ہے جب ایک بیوی اصل حقائق تک رسائی کے بغیر ہی اپنے خاوند کے دیر سے گھر لوٹنے پر اس کے لیے دروازہ کھولنے کی بجائے چلاتی ہوئی اسے وہیں سے واپس جانے کا حکم سناتی ہے باوجود اس کے کہ وہی خاوند اپنی بیوی کے لیے باوجود دیر سے گھر لوٹنے پر اسے بیل بجانے کی زحمت سے بچانے کے لیے دروازے کو کنڈی تک نہیں لگایا کرتا تھا۔بیوی کا خاوند کے ساتھ یہ ظالمانہ برتاؤ معاشرے میں بیوی کی خاوند کے کردار کے بارے میں پائی جانے والی تنگ نظری پر مبنی روّیے معاشرے میں اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت کی کہانی بیان کرتے ہیں۔اسی طرح 'مسٹر روشو' افسانے کے اختتام سے قبل چوک میں مختلف پارٹیوں کے چوک میں ایک ہی جگہ یادگاری تختی کی تنصیب پر ہونے والا جھگڑا معاشرے کے افراد کے ایک دوسرے کے عدم برداشت کے اس روّیے کو اجاگر کرتا ہے جو آج کے معاشرے کی اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت کی کہانی بھی ہے۔

۳.۲.۳۔افسانوی مجموعوں میں نفسی و روحانی اقدار:

۳.۲.۳.۱۔'گیت اور انگارے'۔

'چاندنی رات کا درد' کے عنوان سے افسانے میں 'راجن' اور اس کی لے پالک بیٹی 'پریت کلا' کے مابین منہ بولے باپ بیٹی کے رشتے میں روحانی اقدار کی عکاسی ہوتی ہے۔'راجن' گندگی کے ڈھیر سے ملنے والی نوزائیدہ لاوارث بچی کو اپنی محبتوں کا محور بناتے ہوئے نہ صرف اسے پال پوس کر جوان کرتا ہے بلکہ اس پر اپنا فن بھی نچھاور کر دیتا ہے۔اسی طرح اس کی یہ لے پالک بیٹی 'پریت کلا' بھی منہ بولے باپ کی محبت کا جواب اس کی آخر دم تک خدمت کرتے ہوئے دیتی ہے اور 'راجن' اپنی بیٹی کی گود میں سر رکھ کر دم توڑ دیتا ہے۔افسانے کے دونوں کردار مادیت کی بجائے روحانی اقدار کے جذبے کی عکاسی کرتے ہیں۔

۳.۲.۳.۲۔'شیشوں کا مسیحا'۔

'جیب کترے' افسانے میں استاد پروفیسر یوگیندر پردیپ' اور مقامی سکول کا 'استاد منی برگھوش'، دونوں کی قدریں ایک دوسرے کا الٹ ہیں۔پروفیسر اپنی ذات سے متعلق ہی سوچتا ہے جب کہ اس کے برعکس سکول کا پرنسپل 'منی برگھوش' اپنی ذات سے بالاتر روحانی اقدار کی پیروی میں سکول کے استاد یوگیندر پردیپ کی گھریلو ضروریات کو ترجیح دیتے ہوئے، سکول کے مالک کو اور اس کی روکی ہوئی تنخواہ کی مد میں سے ہی ادائیگی کی تاکید کرتا ہے تاکہ وہ اپنی ضروریات پوری کر سکے۔لیکن

اس کے برعکس یوگیندر پردیپ، پرنسپل استادمنی برگھوش کو اپنا دشمن سمجھتے ہوئے اس کی جیب ہی کٹوا دیتا ہے۔افسانے کے ان دو کرداروں کی معرفت نفسی اور روحانی دونوں اقدار کی عکاسی ہوئی ہے۔

'برا آدمی' افسانے کا کردار 'بہادر چند' بھی اپنے دوست کی نصیحتوں پر عمل پیرا ہو کر تمام برائیوں سے توبہ کر لیتا ہے اور پھر ذاتی مفادات کو ترجیح دینے کی بجائے اپنے دوست کا گھر بسانے کی سعی میں اس کی اسٹوڈنٹ کو استاد سے شادی کے لیے مائل کرتا ہے تا کہ اس کے دوست کا گھر بس جائے۔ بہادر چند کا یہ کردار ذاتی و نفسی خواہشات کے برعکس اس کی روحانی اقدار کا غماز ہے۔

۴.۳.۲.۳۔ 'کینوس کا صحرا'۔

کینوس کا صحرا مجموعے میں شامل افسانے '**ایک پری کتھا**' کا راوی روحانی اقدار کی پاسداری میں اپنے استاد کی توہین برداشت نہیں کرتا اور استاد کی بیٹی 'میرا' کو بھی، اپنے باپ کو حقارت کی نظر سے دیکھنے والے خاوند سے ہمیشہ کے لیے آزادی دلا دیتا ہے۔افسانے کے دونوں کردار 'راوی' اور استاد کی بیٹی 'میرا' روحانی اقدار کے حقیقی پیروکار دکھائے گئے ہیں۔

۴.۳.۲.۴۔'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'۔

'**پرندے اب کیوں نہیں اڑتے**' کے عنوان سے افسانے کا کردار 'موہن دا' عرف گرو دیو، روحانی اقدار کی پیروی کا قائل ہے جس نہ صرف اپنے ساتھیوں کی ہمہ وقت مدد اور ڈھارس بندھانے مین مگن رہتا ہے بلکہ وہ اپنے ہمجولیوں کو وقت اور حالات سے باخبر بھی رکھتا ہے۔اس کے اندازے اس کے تجربات کی روشنی میں حرف بحرف درست ہی نکلتے ہیں۔مس سوزی کے ہیروئن کے لیے انٹرویو دینے جانے سے پہلے اس کی ڈھارس بندھواتے ہوئے اس کی تمام ضروریات تو پوری کرتا ہے مگر ساتھ ہی باقی دوستوں کو نتائج سے پہلے ہی آگاہ کر دیتا ہے کہ وہ شام کو ناکام ہی لوٹے گی۔اور پھر ہوتا بھی یہی ہے نہ تو وہ ہیروئن بن سکتی ہے اور نہ ہی آپریشن کے بعد ماں بننے کے قابل رہتی ہے۔'موہن دا' کا کردار روحانی اقدار کی پیروی کرتا محسوس ہوتا ہے۔

'**آپریشن**' افسانے کی کردار ''ایرا' اپنے ذاتی مفاد اور اپنے نفس کو مطمئن رکھنے کے لیے نہ صرف اپنے خاوند سے بیوفائی کی مرتکب ہوتی ہے بلکہ اپنے بچوں تک سے بھی رغبت نہیں رکھتی۔اس کے برعکس نئے عاشق سے شادی رچانے کے لیے خاوند کو جسے خون کی اشد ضرورت ہوتی ہے، آپریشن تھیٹر پر بے یار و مددگار چھوڑ کر جاتے ہوئے نرس کے مریض سے تعلق کی بابت استفسار پر کسی قسم کے تعلق ہی سے انکار کر دیتی ہے۔آپریش افسانہ روحانی اقدار کے برعکس نفسی اقدار کی پیروی کا مظہر ہے۔

۴.۵.۶۔غیر مدوّن افسانوں میں نفسی و روحانی اقدار:

الف۔میوزیم۔

افسانے کے راوی کے دوست کا میوزیم میں رکھی مورتی دیکھنے کے بعد اس کی اصلیت کا کھوج لگانے کی کاوش اس

کے اخلاقی کردار و روحانی اقدار کا سچا پیروکار ہونے پر دلالت کرتا ہے جس کے لیے وہ امریکہ جانے کے لیے ٹکٹ خریدنے کے باوجود امریکہ کی بجائے اس جنگل میں نکل جاتا ہے جس میں کبھی اس کے والد نے جنگل بابو کی حیثیت سے اپنے فرائض سرانجام دیے تھے۔ اس کا یہ عمل، ذاتی و نفسی خواہشات پر قومی مفادات اور روحانیت کو فوقیت دینے کی واضح دلیل ہے۔ راوی کے دوست کو جنگل سے مورتی کے غائب ہونے کا سخت رنج پہنچتا ہے جسے بھلانے اور روحانی سکون کی تلاش میں وہ غاروں میں آسیبی ارواح کے ہاتھوں بنائی تصاویر ڈھونڈھنے نکل پڑتا ہے۔ راوی کے دوست کا یہ عمل اس کے روحانی اقدار کے سچے پیروکار ہونے کا ثبوت ہے۔

ب۔ سدھارتھ۔

افسانے میں نندنی شوداسانی کا کردار روحانیت کی سچی پیروکار کے طور پر سامنے آیا ہے جس میں ایک ماڈرن، فیشن کی دلدادہ، جدید ذہن کی حامل خاتون 'پریش رائے' کے بدلتے افکار و خیالات سے متاثر ہو کر اپنا ماڈرن طرزِ زندگی ایک طرف رکھتے ہوئے بے آسرا لوگون کی خدمت میں مصروف ہو جاتی ہے۔ ساتھ ہی وہ اپنے تجربات اور 'پریش رائے' کے خیالات 'سدھارتھ' کے عنوان سے کتابی شکل میں مرتب کرتے ہوئے شائع کرتے وقت اپنی کتاب 'پریش رائے' کے نام موسوم کرتی ہے۔ 'نندنی شوداسانی کا یہ طرزِ عمل اس کی نفسی و روحانی اقدار کی تشریح کرتا ہے۔

جہاں تک افسانے کے مرکزی کردار پریش رائے کے طرزِ عمل کا سوال ہے تو وہ روحانیت کا قائل ہے اور اس کی زندگی کا مطمعِ نظر بھوک و افلاس میں گھرے غریبوں کی مدد اور دادرسی کرنا ہے۔ جس کے لیے نہ صرف وہ افسانے کے راوی کو اس پسماندہ علاقے کی سیر کراتے ان لوگوں کی خدمت کرنے والے ڈاکٹر میاں بیوی سے ملواتا ہے جو ہر ہفتے اپنے علاقے سے چندہ اکٹھا کرتے ہوئے غریبوں کے بچوں کے لیے کھانے پینے کی اشیاء اور کھلونے لاتے ہیں بلکہ انھیں ہر ماہ شہر کے کے مختلف حصوں کی سیر بھی کراتے ہیں۔ اسی طرح 'پریش رائے' راوی کو جنگل میں اس پیڑ تک بھی لے جاتا جہاں سے اس کی کلاس فیلو 'انجنا بسواس' کی لاش ملی تھی جو اپنے اصولوں کی پاسداری میں بطور باغی حکومتی کارندوں سے ٹکر لے کر لقمہ اجل بن گئی ہے۔ ڈاکٹر میاں بیوی، انجنا بسواس کے علاوہ 'پریش رائے' کا طرزِ عمل بھی روحانی اقدار کا برملا اظہار ہے۔

ج۔ بیتے موسم کا مکالمہ۔

درج بالا عنوان کے افسانے کی کردار 'مونا'، 'روزنا' اور خود 'ونے موہن' کا بطور فرمانبردار شاگرد کے اپنے اساتذہ کو قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھنا ان کی ذاتی زندگی کے روحانی روّیے کی عکاسی کرتا ہے۔ 'ونے موہن' اپنے کالج زمانے کے طالب علم دوست 'بلا درائے' کی دعوت پر جب ملاقات کے لیے اس کے گھر جاتا ہے تو بلا درائے کے بیگم 'مونا' سے تعارف کے ساتھ ہی 'مونا' کچن سے مہمان کے لیے بغیر دودھ کے بلیک کافی کا کپ بنا کر لاتے ہوئے اپنے خاوند سے اس کی شاگردہ ہونے کا فخریہ انداز میں ذکر کرتی ہے۔ استاد کی عادات و اطوار تادیر یاد رکھنا 'مونا' کے فرمان بردار سٹوڈنٹ ہونے اور استاد سے روحانی رشتہ قائم رکھنے کی علامت ہے۔ اسی طرح 'مونا' اپنے استاد سے اس کی اسٹوڈنٹ 'روزنا' کا ذکر کرتی

ہے جو اپنے استاد کے لیے روزانہ پھول لے کر آیا کرتی تھی۔ ’روزنا‘ کی اپنے استاد سے محبت وعقیدت کا یہ اظہار، استاد شاگرد کے روحانی رشتوں کی قدرومنزلت کا اظہار یہ ہے۔ اسی طرح ’ونے موہن‘ کا بھی اپنے اساتذہ کو یاد کرتے ہوئے انھیں اپنی کامیابی کا موجب ٹھہرانا اس کے اپنے اساتذہ سے روحانی رشتے کا عکاس ہے۔ ’ونے موہن‘ نہ صرف اپنے اساتذہ کو قدرومنزلت کی نگاہ سے دیکھتا ہے بلکہ اپنی شاگرد ’روزنا‘ کی اچانک موت پر آبدیدہ ہو کر جیب سے وہی باجا (ماؤتھ آرگن) نکال کر بجانے لگتا ہے جسے سننے کے لیے روزنا نے جنتر منتر باغ میں آنے کا وعدہ کیا تھا مگر پھر اس نے باجا سننے آنے کی بجائے ملک عدم کی راہ اختیار کر لی۔ ’ونے موہن‘ اور اس کی شاگرد ’روزنا‘ کا باہمی رشتہ دونوں کے درمیان قائم روحانی رابطہ پل کی نشاندہی کرتا ہے۔

د۔ نئی رت کا راگ۔

مذکورہ افسانے میں بلادرائے اور مونا کی بیٹی ’منو‘ کا شادی کے لیے اس شرط پر آمادہ ہونا کہ وہ جہیز کا تقاضا نہ کرنے شخص سے شادی کرے گی، اس کی نفسی خواہشات کے مقابلے میں روحانیت پر کامل یقین رکھنے کا عکاس ہے۔

ہ۔ آدمی پرندہ ہے۔

اس افسانے میں ایسا کوئی موضوع زیرِ بحث نہیں آیا۔

و۔ صدائے شام کا زخمی پرندہ۔

زیرِ بحث افسانے میں بوڑھے شخص کا کردار اس کے روحانیت پر اس کے کامل یقین کی عکاسی کرتا ہے۔ معذور اور بے سہارا بچے کی بلا معاوضہ مسلسل خبر گیری ونگہداشت اس کے اسی روّیے کا مظہر ہے۔ حتٰی کہ بوڑھے شخص کی داستان سنتے سنتے، معذور زخمی بچے کے دم توڑ جانے پر بوڑھے شخص کا سیاہ گلاب کے بارود کی بو سے اٹے پھول کو دھونے کے بعد اس پھول سے بچے کا گال سہلا کر بستر پر رکھ کر جانا بھی اس کی مادہ پرستی کے مقابلے میں روحانی جذبوں کے معتقد ہونا ثابت کرتا ہے۔

ر۔ مسٹر روشو۔

’مسٹر روشو‘ افسانے میں استاد کے برفانی انسان نما ہیولے سے دورانِ ملاقات ’بیتے موسم کے مکالمے‘ کی طرح عقیدت واحترام سے ’مسٹر روشو‘ کا ہم کلام ہونا اس کے اپنے استاد سے عقیدت ومحبت کا اظہار یہ ہے۔ اسی طرح ’مسٹر ورما‘ کا بھی انسانی ہیولے کی صورت ’مسٹر روشو‘ سے تنہائی میں آ کر ملاقات کرتے ہوئے اپنے ساتھ جیل کے قید کے دوران ہمدردی کے برتاؤ کا شکریہ ادا کرنا مسٹر ورما کے روحانی جذبے کو ظہار کرتا ہے اور پھر مسٹر ورما کا اپنی بہن کا تذکرہ کرتے ہوئے اس کا مہاجرین کی آبادکاری جیسے فلاح و بہبود کے کاموں میں مصروفیت کے باعث اس کے ساتھ امریکہ جانے سے انکار بھی؛ اس کی مادیت پرستی سے نفرت اور روحانیت سے لگاؤ کا اظہار ہے۔ اسی طرح مسٹر ورما کی بیمار بہن کی خبر گیری اور مدد کے لیے ’مسٹر روشو‘ کا کسی کو بتائے بغیر جنگل کی بستیوں میں نکل جانا ’مسٹر روشو‘ کی نگاہوں میں روحانی اقدار کی قدرو منزلت کا بھی اظہار ہے۔

۴.۲.۴ـ افسانوی مجموعوں میں جنسی ورومانی روّیے۔

۴.۲.۴.۱ـ 'گیت اورانگارے'۔

'پلازم کے جراثیم' کے عنوان سے افسانے میں بظاہر تو امریکی طرزِ معاشرت کے دوہرے معیار، وہاں کے معاشرے کی سماجی اور سیاسی نظام کی خامیوں مثلاً آئین شکنی کی روایت، پناہ گزینوں اور اقلیتوں سے ظالمانہ برتاؤ؛ عورت کا استحصال اور امریکی عالمی دشمن پالیسیوں پر بحث ہوئی ہے مگر ساتھ ہی راوی کی زبانی وہاں کے جنسی روّیوں پر بھی طنز کی گیا ہے۔ راوی عدالت میں بیان دیتا ہے کہ اس کے دوست نے اس پر امریکہ دشمنی کے تحت اس کی بیوی 'للّی' سے جنسی تعلقات قائم کرنے کے بارے میں غلط الزامات لگائے ہیں جب کہ 'للّی' اس کی بیوی نہیں بلکہ داشتہ ہے اور یوں بھی سفید فام مریکی حبشی عورتوں سے جنسی تعلقات قائم کرنے میں آزاد ہیں تا کہ ان کا سفید خون حبشی عورتوں کے خون میں شامل ہو کر آئندہ نسل کی خوبصورتی میں اضافے کا سبب بنے۔ امریکیوں ہی کی پیروی میں ہی تو اس نے للّی سے تعلقات قائم کیے ہیں کیونکہ اسے امریکہ سے محبت ہے اس لیے وہ اپنا خون سفید فام عورت کے خون میں شامل کر کے امریکی نسل کی خوبصورتی میں اضافہ کرنا چاہتا ہے۔ راوی امریکی معاشرے کے جنسی روّیوں کی مزید عکاسی کرتا ہے کہ امریکہ کی عالمی جنگوں کی بدولت ہی وہاں کے کلبوں میں عورتوں کی رسد میں خاطر خواہ اضافہ ہونے سے عورت جنس ارزاں ہوگئی ہے اور اگر ایک اور جنگ چھیڑ دی جائے تو عورتوں کی مزید فراہمی اس جنس کو اور بھی سستا کر دے گی۔ الغرض راوی کی زبانی افسانہ نگار نے امریکی جنس پرست معاشرے کے جنسی روّیوں سے پردہ اٹھایا ہے۔

'ننگی تصویر' افسانہ غیر مرئی انداز میں فسادات اور خونی، بلووں کے پسِ منظر میں معاشرے کے افراد کی بے حسی اور کم ظرفی سے پردہ اٹھانے کے ساتھ ساتھ معاشرے کے افراد کی رومان پروری کی بجائے محض جنسی واخلاقی پستی کی نشاندہی کرتا ہے۔ بے حس معاشرے کے افراد اپنا مثبت کردار ادا کرنے کی بجائے جنسی تلذذ کا شکار ہو کر عورت کے بے حرمتی پر یہاں تک اتر آتے ہیں کہ ان کی برہنہ تصاویر سے لطف اندوز ہونے لگتے ہیں۔ 'ننگی تصویر' افسانہ عورت کا جنسی استحصال اجاگر کرنے کی کامیاب کاوش ہے۔

۴.۲.۴.۲ـ 'شیشوں کا مسیحا'۔

'آنندا' افسانے کی دیپا اور 'آنندا'، کے مابین رومانوی تعلق 'آنندا' کی موت کے بعد گو کہ ماضی کی داستان بن کر جاتا ہے مگر پھر بھی ماضی کی یادیں امیر زادے سے شادی ہوجانے کے باوجود بھی 'دیپا' کو کہیں کا نہیں رہنے دیتیں۔ 'آنندا' اور دیپا کا آپس میں محبت بھرا رومانوی تعلق آنندا کی نااہلی کے سبب اس وقت ٹوٹ جاتا ہے جب آنندا، اپنی کمزوری اور بے روزگاری کے سبب دیپا کو امیر زادے سے شادی پر رضامند کر لیتا ہے مگر شادی کے بعد دیپا کا جینا ہی محال ہو کر رہ جاتا ہے۔ وہ رومانوی خیالات کے حصار میں جیسے قید ہو کر رہ جاتی ہے۔ اسے آنندا کے ساتھ بتائے اک اک پل کی یاد ستانے لگتی ہے۔ گو کہ اس کا شوہر اسے ہر اس جگہ لے جاتا ہے جہاں کی سیر وہ آنندا کے ساتھ پہلے ہی کر چکی تھی مگر اب اسے یہ سب

بے مزہ ہی محسوس ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ اس کے خاوند کی جانب سے اس کے حسن کی تعریف بھی نقلی اور بھونڈی سی لگتی ہے۔ آنندا، جو وقت کا بالکل پابند نہیں تھا اور دیپا، ایک ایک پل کو قیمتی سمجھتی تھی مگر شادی کے بعد دیپا بھی خود کو اب وقت کا قیدی اور غلام سمجھنے لگی تھی۔ حالانکہ آنند کے ہاں وقت کی وقعت بالکل ہی نہیں تھی بلکہ آنندا نے دیپا سے اس کی شادی کی پہلی سالگرہ پر ملنے کا وعدہ بھی کیا تھا مگر وقت کی ناقدری کرنے والا یہ شخص خود بھی وقت کی ناقدری کا شکار ہو کر دیپا کی سالگرہ والے دن ہی دنیا چھوڑ جاتا ہے۔ 'آنندا' افسانے میں جنسی کی بجائے رومانی روّیوں کا کھل کر اظہار ہوا ہے۔

'مارگریٹ' افسانے میں راوی اور مارگریٹ کے مابین رومانوی تعلق کا اظہار الگ سے انداز میں ہوا ہے۔ 'آنند' بطور راوی اپنی دوست کے کردار پر شک کرتے ہوئے اس کی شادی کی آفر ٹھکرا کر چلا جاتا ہے مگر کچھ ہی عرصے بعد اپنی کوتاہی اور مارگریٹ کے کردار کی سچائی کا یقین ہونے پر اسے اپنانے واپس آتا ہے مگر اس وقت تک بہت سا پانی پل کے نیچے سے گزر چکا ہوتا ہے۔ مارگریٹ اسے اپنی کہانی بیان کرتے ہوئے کہتی ہے کہ اس کے چھوڑ جانے کے بعد اسے دوبارہ ملازمت مل تو گئی تھی مگر اس نے ایک نوزائیدہ بچے اور ایک زچہ کو اس لیے مار دیا تھا کہ اس کی شادی کسی اور جگہ کر دی گئی تھی اور اس کا پیدا ہونا ے والا بچہ محبت کی بجائے سمجھوتے کی پیداوار تھا۔ مارگریٹ چونکہ جنسی تعلقات میں محبت کی قائل ہے اس لیے وہ آنند سے شادی سے یکسر انکار کر دیتی ہے کیونکہ وہ اس کے بچے کی ماں اس لیے نہیں بن سکتی کہ وہ اسے محبت کا حصار دینے کی بجائے اکیلا چھوڑ کر چلا گیا تھا۔ افسانے میں جنسی و رومانوی روّیوں کی بھرپور انداز میں عکاسی ہوئی ہے۔

۳.۲.۴.۳۔ 'کینوس کا صحرا'۔

'پرانی تصویر نئے رنگ' میں جہاں 'سوبھ'، اور 'شیلی' کے مابین عشق و محبت کا گہرا رومانوی رنگ ملتا ہے وہاں اسی سوبھ اور ایک فاحشہ کے مابین جنسی تعلقات کی بھی منظر کشی ہوئی ہے۔ سوبھ کا کردار جنسی و رومانوی دونوں پہلوؤں کا برملا اظہار کرتا ہے۔ سوبھ ایک طرف تو 'شیلی' کے سچے عشق میں گرفتار اس سے جنسی تلذز کے بارے میں سوچنا بھی گناہ سمجھتا ہے مگر دوسری جانب وہی سوبھ اپنی جنسی خواہشات کی تکمیل کے ایک فاحشہ کے گھر میں ہی رہائش پذیر ہو جاتا ہے۔ ایک ہی کردار کے حوالے سے دو متضاد روّیوں کی کہانی اخذ کرنے سے افسانہ نگار کی فنکارانہ صلاحیتیں کھل کر سامنے آئی ہیں۔

'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس' بھی 'امیش' او 'نشی' کے مابین دیرینہ تعلقات پر مبنی جنسی و رومانی محبت کی داستان ہے جس میں 'امیش' (راوی) اور 'نشی' کی محبت کی کہانی میں نشی کی شادی ہو جانے پر پانچ سال کا رخنہ آجاتا ہے مگر 'امیش یہ وقت اسی محبت کی یاد میں گزار دیتا ہے، جو اس کے رومانوی پہلو کا عکاس ہے۔ دوسری جانب 'نشی' کے دل میں دیرینہ محبت کا لاوا، جب پانچ سال بعد امڈ کر بے قابو ہوتا ہے تو وہ بیٹی سمیت بذریعہ ریل 'امیش' سے ملنے کا پروگرام بناتے ہوئے اپنے آنے کی اطلاع بذریعہ تار بجھوا کر امیش کو انتظار کرنے کا کہتی ہے۔ یوں دونوں پانچ برس تک سولی پر لٹکے رہنے کے بعد تنہائی کے ایک ہی لمحے میں جذبات کے سمندر میں بہہ جاتے ہیں۔

'احساس کی کوئی منزل نہیں' افسانہ 'آنند' اور 'رمنا' کے مابین رومانوی داستان ہے جس میں آنند بیروزگاری کے

ہاتھوں اپنی محبت ٹھکراتے ہوئے ایک امیر زادی 'سنتوش' سے مجبوراً شادی کر لیتا ہے۔ حالانکہ رمنا نے اسے یقین دلایا تھا کہ وہ خود ملازمت کر سکتی ہے اور غربت و افلاس میں بھی گزارا کر لے گی مگر آنند نہیں مانتا۔ شادی کے بعد آنند اور رمنا کی محبت کا علم ہو جانے پر جب سنتوش خودکشی کر لیتی ہے تو آنند، احساسِ ندامت سے مجبور ہو کر خود کو ہی 'سنتوش' کا قاتل سمجھنے لگتا ہے۔ عدالت اس کا بیان نہیں مانتی اور اسے ہسپتال منتقل کر دیتی ہے۔ کچھ عرصہ نارمل رہنے کے بعد ایک بار پھر وہ عدالت جا کر اعترافی بیان دیتا ہے کہ سنتوش کو اسی نے ہی قتل کیا تھا۔ آنند اور رمنا کے کردار میں رومانوی رنگ نمایاں ہے۔

۴۔۲۔۴۔۳۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'۔

'روشنی کا سفر' افسانہ بظاہر تو بہتان تراشی اور غیبت کے ساتھ ساتھ دوسروں کا غیر ضروری تعاقب اور الزام تراشیوں جیسی سماجی برائی کو بے نقاب کرتا ہے تاہم افسانے کی کردار نئی پڑوسن کے اپنے محبوب خاوند سے سچے عشق اور رومان پروری کی کہانی بھی ہے۔ بلکہ نئی پڑوسن اپنے خاوند کے فوت ہونے کے بعد بھی اسی کے ساتھ بتائے ہوئے لمحات کی کسک اور تڑپ محسوس کرتی ہے۔ بلکہ ایک روز وہ اس کی محبت کی یاد میں دیے روشن کرتے ہوئے اسے سمندر میں بہاتے ہوئے اپنے خاوند کو صدائیں دیتی ہے کہ اس کے لیے اکیلا جینا مشکل ہے اس لیے وہ جلد لوٹ آئے جس کے لیے وہ اندھیری راہیں روشن کرنے کے لیے مٹی کے تیل کا دیا روشن کر بھیج رہی ہے۔ نئی پڑوسن کا کردار رومانی روّیے کا مظہر ہے۔

'وہ ایک لمحہ' افسانے میں جہاں دیگر موضوعات مثلاً جنسی و صنفی استحصال، اصل حقائق تک رسائی کے بغیر ظاہر پرستی کا منفی رجحان اور دفاتر میں مجبور خواتین ملازمین کی مجبوریوں سے ناجائز فائدہ اٹھانے اور جنسی استحصال کی روایت وغیرہ زیرِ بحث آئے ہیں وہیں جنسی اور رومانی روّیے کا بھی برملا اظہار ہوا ہے۔ راوی اور دفتری ملازمت سے جنسی تعلقات قائم نہ کرنے پر 'ایپا' نامی لڑکی کی کہانی ہے جس میں ایپا کے اچانک طرزِ زندگی بدل دینے پر مشکوک نظروں سے اس کا پیچھا کرتے ہوئے راوی جنسی رغبت کی لالچ میں گھر لے آتا ہے مگر جنسی موضوعات پر بحث کے دوران یہ عقدہ کھلتا ہے کہ وہ پہلی بار ہی کسی غیر مرد کے ساتھ اس کے گھر آئی ہے اس نے پہلی بار ہی سگریٹ نوشی کی اور پہلی بار ہی شراب چکھی ہے۔ 'ایپا' آخر میں 'راوی' سے سوال کرتی ہے کہ وہ یہی سوچ رہی ہے کہ نجانے وہ کون سا ایک لمحہ تھا جس کے دوران وہ غیر مرد کی جنسی تسکین پر راضی ہوئی گئی ہے۔ راوی بھی باتوں باتوں میں 'ایپا' کو یقین دلاتا ہے کہ وہ گاہک کی بجائے اس کا سچا قدردان ہے۔ زیرِ بحث افسانے میں متعدد معاشی و معاشرتی موضوعات کے علاوہ جنسی اور رومانی روّیے بخوبی عکس انداز ہوئے ہیں۔

'چاندنی اور جالے' افسانے کی 'مونا' کی زبانی افسانہ نگار نے جنسی و رومانی روّیوں کا اظہار کیا ہے۔ 'مونا' بظاہر تو ایک بچے کی ماں ہے اور اس کا خاوند 'جیت' ایک صاحبِ حیثیت اور محنتی شخص ہے مگر مونا اب اس کی محبت پر شک کرنے لگتی ہے۔ شک کا یہ بیج اس کے سابقہ دوست 'ششی' نے اس کے دل میں کچھ اس طرح بویا کہ اب اس کے خواب و خیال میں 'ششی' ہی سمایا رہتا ہے۔ بلکہ وہ آنکھیں بند کر کے اب ہر وقت 'ششی' کا لمس ہی محسوس کرنے لگتی ہے۔ اپنے رومانی جذبات کا اظہار 'ششی' کے سامنے کچھ اس طرح کرتی ہے جیسے اسے 'ششی' نے ہی باہوں میں جکڑ رکھا ہو مگر 'ششی' وہاں موجود ہی نہیں

ہوتا بلکہ اس کے دل و دماغ میں ہی چھایا رہتا ہے۔الغرض چاندنی اور جالے میں جہاں ایک بیوی کی اپنے خاوند سے بیوفائی کا رویہ عکس انداز ہوا ہے وہاں 'ایا' کی زبانی جنسی اور رومانی روّیوں کا بھی اظہار ہوا ہے۔

دیویندر اسرّ کے افسانوں میں عکس انداز انسان دوستی، اخلاقی اقدار کی شکست وریخت، نفسی اور روحانی اقدار کا ورتارہ پرکھنے اور جنسی ورومانوی رویوں کی جانچ پرکھ کے بعد، دیویندر اسّر کے چند مزید افسانوں میں بھی مذکورہ روّیوں کے رنگوں سے شناسائی حاصل کرنے کے لیے ان کے دیگر افسانوں پر بھی نگاہ ڈالتے جاتے ہیں۔اس سلسلے میں 'مزید افسانے' کے عنوان کے تحت سب سے پہلے 'میوزیم' افسانے کی جانب رخ کرتے ہیں۔

۳.۲.۴.۵۔غیر مدوّن افسانوں میں جنسی و رومانی روّیے:

الف۔میوزیم۔

میوزیم افسانے میں کسی جنسی یا رومانی روّیے کا اظہار نہیں ہوا۔

ب۔سدھارتھ۔

سدھارتھ افسانے میں بھی کسی جنسی روّیے کا اظہار موجود نہیں۔البتہ 'ونے موہن' اور اس کی طالبہ 'روزنا' کے مابین رومانی روّیے ضرور منعکس ہوئے ہیں۔

ج۔بیتے موسم کا مکالمہ،

د۔نئی رت کا راگ،

اور

ہ۔آدمی پرندہ ہے،

تینوں افسانے جنسی و رومانی روّیوں کے اظہار سے عاری ہیں۔اسی طرح

و۔صدائے شام کا زخمی پرندہ۔

میں بھی جنسی روّیے زیرِ بحث نہیں لائے گئے۔

ر۔مسٹر روشو۔

'مسٹر روشو' افسانے میں یوں تو کئی دیگر روّیے منعکس ہوئے ہیں لیکن رومانی رنگ فقط ایک ہی کردار 'مسٹر روشو' کی شاگرد 'روزنا' کے روپ میں سامنے آیا ہے جو اپنے استاد سے ملنے آنے پر روزانہ تازہ پھول لے کر آیا کرتی تھی۔ایک دن 'روزنا' اپنے آنے سے معذوری کا اظہار کرتے ہوئے ناغے والے دن کا پھول بھی لے کر آئی اور دو پھول دیتے ہوئے دو دن بعد آ کر اپنے استاد کو ماؤتھ آرگن سنانے پر بھی آمادہ کر لیا لیکن شاگرد کی جانب سے دیے گئے یہ دو پھول، استاد کے لیے آخری تحفہ یوں ثابت ہوئے کہ عجلت میں سڑک عبور کرتے ہوئے وہ حادثے میں ہلاک ہوگئی۔'روزنا' کا اپنے استاد کے لیے روزانہ کی بنیاد پر پھول لانے کا یہ عمل اس کے رومانی رنگ کا اظہار یہ ہے۔

۴.۳۔ ماحصل:

ادب کا قاری یہ جانتا ہے کہ افسانے کا برّصغیر میں ورود، مغرب کی وساطت سے ہوا اور یہاں آ کر اردو افسانے نے اپنی سوا صدی کی تاریخ میں کئی کروٹیں بدلیں اور بالآخر ہمارے افسانہ نگار، اسے اپنے ماحول کے رنگ میں ڈھالنے میں کامیاب ہوئے۔ اردو افسانہ نگار نے حال میں رہ کر مستقبل پر نگاہ ڈالتے وقت اپنا ماضی بھی یاد رکھا اور ساتھ ہی ماضی پرستی کے خول سے باہر نکلنے کی تڑپ میں مستقبل کے چہرے پر نظریں بھی گاڑھے رکھیں۔ دیویندر اسّر کا کہنا ہے کہ 'بیسویں صدی بیت گئی لیکن مستقبل کے چہرے پر کچھ ایسے مسائل کی چھاپ چھوڑ گئی ہے کہ جب تک ہم ان سے نبرد آزما نہیں ہوتے مستقبل کا چہرہ نہیں دیکھ سکتے۔ کوئی بھی معاشرہ' کلچر' ادب فن اور فلسفہ ماضی کی زندہ روایات کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ لیکن ہمیں اس امر کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ محض ماضی کی بنیاد پر ہی مستقبل کی تعمیرِ نو نہیں ہو سکتی۔ اس کے لیے فیوچرسٹک فکر کا ہونا لازمی ہے جو کہ اب باقاعدہ سائنس اور علم کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ اس کے لیے روایت کا پاس اور جدّت (Innovation) کا جذبہ دونوں درکار ہیں'۔ دیویندر اسّر کا افسانہ نگار افسانے کے بارے میں بیان ہے کہ افسانے کے موضوع تکنیک اور ادیب کے طرزِ فکر پر کوئی پابندی عائد نہیں کی جا سکتی۔ کسی ادیب سے کسی مخصوص موضوع پر کہانی لکھنے کا مطالبہ، کسی آدرش کی اشاعت، افادی نقطۂ نظر اور تخلیقی ادب کی رو سے درست نہیں۔ ان کے خیال میں ہر افسانہ نگار کا ایک مخصوص دائرہ ہوتا ہے جس سے باہر تخلیقِ فن ممکن تو ہے لیکن اکثر بہتر تخلیق ممکن نہیں ہوا کرتی۔ اسی دائرے کے اندر رہتے ہوئے تخلیق کار اپنے تجربے، مشاہدے اور نئے معنی کے ساتھ ان کی از سرِ نو تشکیل کرتا ہے۔

قاری اس نکتے سے بھی آگاہ ہے کہ کسی فن پارے کے تخلیق کار کا جدت و انفرادیت کا اسلوب سے گہرا تعلق ہے۔ تخلیق کار کا عہد، صنف کا انتخاب، متعلقہ زبان، انتخابِ موضوع، علاقائی پس منظر، فن پارے میں اپنائی گئی تکنیک، تخلیق کار کا فن سے متعلق زاویۂ نظر اور پھر قاری کا تصوّرِ مطالعہ، سب مل کر کسی ادیب کا انفرادی اور اجتماعی اسلوب متعین کرتے ہیں۔ بڑا ادیب ہونا اور صاحبِ اسلوب ہونا دو الگ معاملات ہیں مگر صاحبِ اسلوب ہونے کا مطلب یہ ہرگز نہیں لیا جا سکتا کہ صاحبِ اسلوب ادیب کوئی بڑا ادیب ہی ہو سکتا ہے۔ کیونکہ تخلیق کار اپنے اسلوب سے متعلق مکمل آگاہی کے نتیجے میں اپنی تحریروں میں جدت و انفرادیت قائم کرنے کے بعد ہی صاحبِ اسلوب کی مسند پر براجمان ہو سکتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ اسلوب انفرادی بھی ہو سکتا ہے اور اجتماعی بھی۔ لکھنؤ کا دبستان اک مخصوص اسلوبی خصوصیات کا حامل ہے جس میں رعایتِ لفظی اور خارجیت کا اظہار کار فرما نظر آتا ہے مگر اس کے برعکس دبستانِ دلیّ کی یکسر مختلف اور جداگانہ خصوصیات ہیں۔ اردو ادب میں بھارت سے تعلق رکھنے والے تنقید نگار مسعود حسین خان کے علاوہ اسلوبیات کے حوالے سے قابلِ ذکر کام کرنے والوں میں ڈاکٹر مفتی تبسّم، ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے نام شامل ہیں۔ ڈاکٹر سحر انصاری کے حوالے سے ڈاکٹر اشرف کمال نے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی زبانی 'اسلوب' سے متعلق نہایت تفصیلی وضاحت پیش کی ہے۔

اسلوب کی فضا میں، تخلیق کار کے قوتِ اظہار کی شمع میں ہمیشہ تہذیب کا تیل ہی جلتا ہے۔اسلوب محض الفاظ کا گھورکھ دھندا نہیں بلکہ کسی بھی تخلیق میں الفاظ کے چناؤ کے ساتھ تخلیق کار کی مکمل شخصیت کی چھاپ الگ انداز میں دکھائی دیتی ہے۔ دیویندر اسّر کا 'اسلوب' ایک ارتقاء پذیری کے رنگ میں رنگا ہے۔ان کی افسانوی تخلیقات کے اسلوب میں وقت کا مروّجہ رنگ و انداز اپنانے اور قبول کرنے کی صلاحیت کی بدرجہ اتم موجودگی سے ان کے ترقیت پسندی سے کر استعاراتی تدبیر کاری کے سفر کا اظہار ہوتا ہے۔ جدید تکنیک اور استعارات و رمزیت کے زمرے میں یہاں یہ بیان کرنا بھی ضروری ہے کہ معاشرتی، سماجی اور سیاسی پابندیوں میں جکڑے ماحول میں اشاروں کنایوں سے اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کی جس روایت کا آغاز بودلیئر اور ایلن ایڈگر پو وغیرہ نے سرئیلزم (Surrealism) تحریک کی بنیاد رکھتے ہوئے کیا تھا، دیویندر اسّر نے اس روایت کا ورتارہ متعدد افسانوں میں کرتے ہوئے اس بات کا خیال ضرور رکھا کہ یہ قاری کے لیے گرانباری اور ابہام کا سبب نہ بنے۔افسانے میں رمزیت و اشارے کنائے کی روایت کا سہارا لیتے ہوئے؛ خود کو جنسیت و عریانیت کا لیبل لگنے سے بچانے کے لیے دیویندر اسرّ نے 'ننگی تصویر' کے عنوان سے افسانے میں البم کی برہنہ تصویر والی لڑکی زبانی اپنا مدعا بیان کیا ہے۔ 'ننگی تصویر' دیویندر اسّر کے ماضی کے فنِ افسانہ کی حدود سے باہر قدم رکھتے ہوئے جدیدیت (تجریدیت وفنٹاسی جیسی تکنیک) کی شاہراہ پر گامزن ہونے کی پیشن گوئی بھی کرتا ہے۔ دیویندر اسّر نے افسانوی دنیا میں قدم دھرتے ہوئے اپنے افسانوں میں عقلیت اور منطقی اندازِ فکر اپنانے کی بھرپور کوشش کی ہے مگر ساتھ ہی معاشرتی روّیے، اک صوفی کی نظر سے دیکھتے ہوئے بطور انسان دوست، سماج کی گندگی وغلاظت پر اپنی صوفیانہ پھٹی پرانی میلی ردا ڈال کر معاشرے کا گند چھپانے کی کوشش بھی کرتے نظر آئے۔ 'گیت اور انگارے' میں ترقی پسندیت کے باوجود عظمتِ انسان اور صوفیانہ فکر کے موضوعات بھی نظر آئے ہیں۔

دیویندر اسرّ کے اسلوب کی ایک خاصیت، کسی بھی واقعے کے بعد اس واقعے سے اپنی فکری وابستگی کا استوار کرنا بھی ہے؛ جو ان کے افسانے کی دنیا سے باہر نکل کر ایک نئی تخلیقی اپج ظاہر کرتی ہے۔اسلوب کی فضا میں، تخلیق کار کے قوتِ اظہار کی شمع میں ہمیشہ تہذیب کا تیل ہی جلتا ہے۔اسلوب محض الفاظ کا گھورکھ دھندا نہیں بلکہ کسی بھی تخلیق میں الفاظ کے چناؤ کے ساتھ تخلیق کار کی مکمل شخصیت کی چھاپ الگ انداز میں دکھائی دیتی ہے۔ دیویندر اسّر کے ہاں افسانوی اسلوب میں، ترقی پسندیّت سے متاثرہ فکر؛ معروضت و جدیدیت اور تصوف اور اس سے ملحق موضوعات وغیرہ جیسے، تین طرح کے رجحانات ملتے ہیں۔اس سلسلے میں ان کے پہلے افسانوی مجموعے 'گیت اور انگارے' کے افسانوں میں :ا۔افسانوی تدبیر کاری (شعور کی رو اور داخلی خود کلامی)؛ ۲۔عقلیت ومنطقیت کے درمیان سماجی مسائل کا ادراک اور ۳۔تصوف کی زیریں لہر پر مشتمل تین مختلف فکری وفنی جہتیں نظر آتی ہیں۔ان کے افسانوں میں سماج کے ساتھ ان کا اپنا گہرا تعلق اور فرد اور معاشرے کا باہمی ربط بھی ثابت ہوتا ہے اور ساتھ ہی حسن عسکری کے انداز میں 'شعور کی رو' کا استعمال بھی۔ دیویندر اسّر کے غیر مدوّن افسانے میں ان کے پسندیدہ تاریخی کردار 'سدھارتھ' المعروف 'بدھا' شامل ہے یوں وہ اپنی ذات کے اندر جھانکنے کو افسانے

کی بنت میں ایک فنی تکنیک کے طور پر استعمال کرتے نظر آئے ہیں۔ دیویندر اسرؔ افسانوں میں زندگی کو ترتیب سے بیان نہیں کرتے بلکہ ان کے افسانوں میں ذات کا بکھراؤ نمایاں نظر آتا ہے۔ اپنی ادبی زندگی کا آغاز ترقی پسندی کی تحریک کے پلیٹ فارم سے کرنے کے بعد ترقی پسندی سے جدیدیت کی راہ پر چلتے ہوئے تخلیقی شعور کا ایک کامیاب سفر طے کیا جس میں ان کی اعلیٰ تعلیم، مختلف بیرونی ممالک کے سفر اور زبردست مشاہدے کا بڑا عمل دخل رہا ہے۔ انھوں نے سماجی انقلاب اور احتجاجی موضوعات پر افسانے مرتب کرنے کے بعد جدید افسانوں کی سرحد نہایت کامیابی سے عبور کی ہے اسی لیے آج بھی اردو افسانے کی تاریخ میں ان کا بڑا معتبر نام ہے۔ سماج سے گہرا ربط رکھتے ہوئے انھوں نے اپنی توجہ معاشرے کی ان پوشیدہ اور نظروں سے اوجھل جہات پر بھی مرکوز رہی ہے جہاں انسان کی قیمت چند سکے ہوتی ہے۔ بطور افسانہ نگار، انھوں نے تمام دنیاوی معاملات، مادی مسائل اور آلائشوں کے باوجود انسان کو اپنی روحانیت اور نفس کے دامن کو پاکیزہ رکھنے کا درس دیتے ہوئے بتایا ہے کہ انسان دنیا و مافیہا سے منہ موڑ کر الگ تھلگ رہنے کی بجائے مادی مصروفیات میں بھرپور حصہ لیتے ہوئے برائیوں اور بداعمالیوں سے اجتناب برتنے کے لیے دنیاوی معاملات کے ساتھ ساتھ اپنی روحانیت کا در بھی وا رکھے۔ کیونکہ انسان فرشتے سے اعلیٰ مقام پر فائز تو ہوسکتا ہے، البتہ اس میں محنت زیادہ لگتی ہے۔

دیویندر اسرؔ سے قبل بھی تصوف کی یہ زیریں لہر، خالصتاً اردو داستان کی صنف کے زیرِ اثر، ہمارے ہاں شعوری سطحیت کے ساتھ موجزن رہی ہے۔ تصوف اور انسان کا باہمی ملاپ ہمیں منشی پریم چند کے ہاں ان کے دو افسانوں 'دوانمول رتن' اور 'شیخ مخمور' میں نظر آیا۔ پھر اس کے بعد یہی تدبیر کاری علی عباس حسینی کے ہاں 'علی بابا' اور 'جل پری' کے علاوہ عزیز احمد کی 'آبِ حیات' اور مجنون گھورکھپوری کے افسانے 'تنہائی' میں بھی نظر آتی ہے۔ اسی طرح دیویندر اسرؔ کے ہم عصر میرزا ادیب کے 'صحرانورد کے خطوط' اور انتظار حسین کے 'وہ جو کھو گئے' اور 'زرد کتا' سے بھی یہی عکس ظاہر ہوا۔ دیویندر اسرؔ کی افسانوی تدبیر کاری، انتظار حسین سے قدرے مختلف ہے کیونکہ انتظار حسین کے ہاں داستانی طرزِ، ہی ان کے اندازِ بیان کا نمونہ بنی لیکن دیویندر اسرؔ کے ہاں افسانہ ایک ایسے سوچتے شخص کا فکری مشاہدہ بن کر سامنے آیا جو سماج کو فکر کی آنکھ سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے مگر ساتھ ہی اپنی کہانی کی تیز روی پر؛ قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے، کوئی آنچ نہیں آنے دیتا۔ بالفاظِ دیگر ان کا فکری روّیہ کہانی کے واقعات کے سنگ ہی رواں دواں رہتا ہے۔ دیویندر اسرؔ افسانوں میں زندگی کو ترتیب سے بیان نہیں کرتے بلکہ ان کے افسانوں میں ذات کا بکھراؤ نمایاں نظر آتا ہے۔

'گیت اور انگارے' کے مرکزی افسانے 'زندگی، خلا اور موت' سے ان کی افسانوی تکنیک مزید واضح ہوئی ہے۔ جس میں کسی فلم کی طرح واقعات کی تیز رفتاری کے اظہار کے لیے 'ریلوے اسٹیشن' اور ریل گاڑی کے استعارے سے افسانے کی سبک رفتاری کا اظہار ہوا ہیں۔ کہانی کا پلیٹ فارم سے آغاز و اختتام؛ زندگی کی اس اہم حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ زندگی ایک بڑے دائرے کا نام ہے۔ دیویندر اسرؔ کا یہ افسانہ 'زندگی، خلا اور موت' بھی بظاہر اکہرے پن کی کہانی ہے مگر ساتھ ہی یہ افسانہ ان کی ترقی پسندی پر بھی دلالت کرتا ہے۔ افسانے میں ایک طرف اگر مزدور طبقے پر ڈھائے جانے

والے مظالم کی داستان بیان ہوئی ہے تو دوسری جانب معاشرے کے دوغلے پن کی بھرپور عکاسی بھی ہوئی ہے۔اسی طرح 'پلازم کے جراثیم' میں مغربی استعماریت کی داستان بیان کرتے ہوئے دیویندراسّر نے، حاضر متکلم کے صیغے میں مبصّرانہ انداز میں امریکی اور ہندوستانی دوستوں کے مابین چپقلش کو بھری عدالت میں عوام کے سامنے پیش کیا ہے۔'پلازم کے جراثیم' افسانہ بظاہر تو امریکی حکومتوں کی تعریف کے پل باندھنے کے مصداق ہے مگر درحقیقیت افسانے میں ترقی یافتہ ملکوں کی پسماندہ غریب ممالک کو ہمیشہ کے لیے اپنا دست نگر رکھنے کی جملہ ریشہ دوانیاں طشت از بام ہوئی ہیں۔اکہری تہہ میں سادہ بیانیے پر مبنی 'مکتی' کی کہانی بظاہر تو ایک خاندان کے ہجرت کے پسِ منظر میں پیش آنے والے کربناک مسائل کی الم ناک داستان ہے مگر اس کے پسِ منظر میں سماج کے وڈیروں اور ان نام نہاد سیاسی لیڈران کی بے حسی نمایاں کی گئی ہے جنھیں دکھی عوام کے مسائل سے کوئی بھی دلچسپی نہیں نتیجتاً ان لیڈران کی غربت کی شکار عوام کے مسائل کے حل میں ناکامی اور عدم دلچسپی پر یہ غریب عوام خودکشی پر مجبور ہو جاتی ہے۔'ننگی تصویر' پہلا اور مجموعے کا واحد افسانہ ہے جس میں غیر مرئی کردار اور تجریدیت وفنٹاسی کے سہارے ایک عریاں تصویر کی لڑکی کی زبانی معاشرے کے بے حس اور لذت پرست افراد کے منہ پر بھرپور طمانچہ رسید کیا گیا ہے۔'ننگی تصویر' افسانہ دیویندراسّر کی جانب سے جدید تکنیک؛ رمزیت وفنٹاسی کے کامیابی سے استعمال کی نشاندہی کرتا ہے۔'چاندنی رات کا درد' کے سادہ اندازِ بیان پر مبنی تحریر میں دیویندراسّر نے ایک طرف تو معاشرے سے پر خلوص محبت کے خاتمے کا رونا رویا گیا ہے جس میں 'راجن' تین چار بار کی محبت میں ناکامی کے بعد شادی ہی نہیں کرتا بلکہ لے پالک بچی پال پوس کر جوان کرتے ہوئے اس پر اپنا تن من تک نچھاور کرتا ہے۔اس کی پر خلوص محبت و پرورش کے نتیجے میں اس کی لے پالک بیٹی پریت کلا بھی اپنی پر خلوص تابعداری اور سچی محبت کا ثبوت دیتے ہوئے اس کی خدمت سگی بیٹیوں سے بھی بڑھ کر کرتی ہے۔'انسان اور انسان' میں ایک ہی شخص کے متضاد روّیوں کی عکاسی ہوئی ہے۔افسانے کا امریکی کردار 'فلپ' امریکی ہونے کے باوجود غیر امریکی کی خونی جنگ میں مدد کرتے ہوئے اس کی جان تو بچاتا ہے مگر ساتھ ہی آگ میں گھرے بچے کو آگ میں سے باہر نکال کر ساتھ ہی اس کا جھلسا چہرہ اور بدن دیکھ کر اسے جگہ پر ہی قتل کر دینا اس کے ظالم ہونے کی نشاندہی کرتا ہے۔اگلے افسانے 'حسن اور آئینے' میں افسانہ نگاری کی عام روش سے ہٹ، کر خود کو بطور 'راوی' ولن کے منفی کردار میں اور اپنے دوست 'راجن' کو مثبت کردار میں پیش کیا ہے۔افسانہ نگار کی یہ کاوش نہ صرف کہانی میں حقیقت کا رنگ بھرنے میں کامیاب ٹھہری ہے، بلکہ اس سے کہانی میں ایک نیا انداز بھی اجاگر ہوا ہے۔دیویندراسّر کی طرف سے فنِ افسانہ کی کامیابی کے ضمن میں نیا تجربہ ان کی فنی مہارت کے ساتھ ساتھ فنِ افسانہ سے سچی محبت اور لگن کا مظہر بھی ہے۔اس مجموعے کا آخری افسانہ 'گیت اور انگارے' اساطیری اور داستانوی رنگ لیے غاصبوں کے میڈرڈ پر قبضے کے بعد وہاں کی گلیوں میں پروان چڑھنے والے جذبہ آزادی کی داستان بیان کرتا ہے جس میں شہر کا ہر باشندہ خواہ مرد ہے یا عورت اپنے طور پر آزادی کے مجاہدوں کا ساتھ دینے کے لیے سر دھڑ کی بازی لگانے کو تیار بیٹھا ہے۔افسانے میں دیویندراسّر نے جہاں مردوں کے جذبہ حریت کی عکاسی کی ہے وہاں انھوں نے نسوانی کرداروں کے جذبہ حریت وقربانی کو بھی قاری کے سامنے

پیش کرتے ہوئے اہم تاریخی واقعات یاد دلانے کی سعی کی ہے۔

دیویندر اسرؔ کے پہلے افسانوی مجموعے کے متعدد افسانوں میں ترقی پسند تحریک کی پیروی میں انسان دوستی اور طبقاتی تغیرات کے پسندیدہ موضوعات بھی زیرِ بحث آئے ہیں۔' گیت اور انگارے' کے بیشتر افسانوں کا اسلوب براہِ راست یا کسی حد تک شعوری کہلایا جا سکتا ہے جن میں سے اشتراکی خیالات منعکس ہوئے ہیں بلکہ اگر اس مجموعے کو اشتراکی خیالات کا ترجمان اور اپنے دور کا واضح منظر نامہ بھی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ دیویندر اسرؔ حال میں رہتے ہوئے قاری کو ماضی کی یادوں کے جزیرے کی سیر کراتے ہوئے اسے ماضی و حال کے موازنے پر بھی مجبور کرتے ہیں۔ ماضی کا یہ سفر وہ یوں ہی نہیں کرتے بلکہ وہ ماضی کا یہ اعادہ، ماضی میں سرزد ہونے والی کوتاہیوں کے ازالے کے لیے، زمانۂ حال میں عملی جدوجہد میں پھر سے مگن ہو کر اپنا مستقبل سنوارنے کے لیے کرتے ہیں۔ اس پسِ منظر میں دیویندر اسرؔ پر ماضی پرستی کا ٹھپہ لگا دینا کچھ زیادہ موزوں دکھائی نہیں دیتا۔ دیویندر اسرؔ کے زیرِ بحث افسانوی مجموعے پر یہ تنقید بھی سننے کو ملتی ہے کہ اس میں شامل اکثر افسانے ایک خاص مقصد کے تحت لکھے گئے ہیں جو فنی معیار کے نقطہ نگاہ سے تنقید نگاروں کے ہاں فنِ افسانہ کا اک منفی پہلو گردانا جاتا ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس اس لیے ہے کہ دیویندر اسرؔ کا ہمیشہ سے یہ وطیرہ رہا ہے کہ وہ کسی واقعے کے تفصیلی بیان سے اجتناب برتتے ہوئے خود کو واقعات کے محض تذکرے کی تک ہی محدود رکھا کرتے ہیں لیکن پھر بھی اس بات کا خیال ضرور رکھتے رہے کہ واقعات کے بیان میں کوئی پہلو تشنہ نہ رہنے پائے۔ اس تشنگی کا ازالہ کرتے ہوئے انھوں نے تفصیلات کی ادائیگی کا فریضہ اپنے افسانوی کردار کی وساطت سے ادا کروایا۔ انھوں نے مقصدیت سے اجتناب تو نہیں برتا مگر مقصدیت کو اپنا محور یوں بھی نہیں بنایا کہ فن پارے سے ادبیت کا عنصر ہی یکسر مفقود ہو کر رہ جائے۔ بالفاظ دیگر ایک صاحبِ نظر افسانہ نگار کی طرح افراط و تفریط کے جال میں جکڑے رہنے کی بجائے حدِ اعتدال میں رہتے ہوئے انھوں نے مقصدیت اور ادبیت کا باہمی رشتہ قائم رکھتے ہوئے فن پاروں میں مقصدیت کے ساتھ ساتھ ادبیت بھی برقرار رکھی ہے۔

دیویندر اسرؔ نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ترقی پسندی کی تحریک سے وابستہ ہوتے ہوئے کیا اور پھر ان کی ترقی پسندی سے جدیدیت تک کا طویل سفر ان کے تخلیقی شعور کا وہ تیز تر اور کامیاب ترین سفر ہے جس میں ان کی اعلیٰ تعلیم، مختلف بیرونی ممالک کے سفر اور زبردست مشاہدے کا بڑا عمل دخل رہا ہے۔ انھوں نے سماجی انقلاب اور احتجاجی موضوعات پر افسانے مرتب کرنے کے بعد جدید افسانوں کی سرحد نہایت کامیابی سے عبور کی ہے اسی لیے آج بھی اردو افسانے کی تاریخ میں ان کا بڑا معتبر نام ہے۔ دیویندر اسرؔ کے ہاں ابتداً ترقی پسندانہ سوچ غالب تھی لیکن کچھ ہی عرصہ بعد انھوں نے جدیدیت اور ترقی پسندانہ فکری روّیوں کے مابین درمیانی راہ اپنانے کی کوشش کی۔ بالفاظِ دیگر وہ ہمیشہ ارتقائی عمل کے پیروکار رہے۔ ان کے سماج سے گہرا ربط اس لیے بھی قائم رہا کہ ان کی توجہ ہمیشہ معاشرے کی ان پوشیدہ اور نظروں سے اوجھل جہات پر بھی مرکوز رہی ہے جہاں انسان کی قیمت چند سکے ہوتی ہے۔

دیویندر اسّر کے دوسرے افسانوی مجموعے 'شیشوں کا مسیحا' کے آٹھوں افسانوں میں بحیثیت فرد انسانی شناخت اور پھر اس کی جڑوں کی تلاش سے متعلق سوالات اٹھائے گئے ہیں اس کے علاوہ ان افسانوں میں بھی پہلے مجموعے کے افسانوں کی طرح، قاری کو تصوف کی زیریں لہر بھی محسوس ہوئی ہے۔ مجموعے میں شامل افسانوں کے فنی اسلوب اور ہیئت سے متعلق غور کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ دیویندر اسّر اپنے اظہاریے کے لیے کوئی بھی طریقہ اپنا لیا کرتے ہیں۔ کبھی تو وہ رمزیت کے وار سے قاری کے ذہن میں داخل ہونے کی کاوش کرتے ہیں تو کبھی اپنے اظہار کے لیے رومانیت کا ہتھیار اٹھا لیتے ہیں یا پھر یہ دونوں حربے ایک ساتھ استعمال کرتے ہوئے اپنے تخلیقی زاویے کے تعین کے سنگ اپنی ادبی کاوش امر بنا لیتے ہیں۔ ان کی کاوشوں کے یہ سب رنگ؛ ہمیں 'شیشوں کا مسیحا' کے چمن میں عکس انداز دکھائی دیتے ہیں۔ دیویندر اسّر دوسرے افسانوی مجموعے میں معاشرتی و معاشی تضادات کو موضوع بناتے ہوئے بطور سماجی خدمت گار، گندے سماج کی گندی برائیوں کی صفائی کا جتن کرتے نظر آئے۔ اس مجموعے میں انھوں نے زندگی کے تلخ حقائق کو نوکِ قلم پر لانے کے جتن کیے۔ 'شیشوں کا مسیحا' میں جو پرچھائیاں عکس انداز ہوئی ہیں، انہی پر ان آٹھ افسانوں کی بنیاد استوار کی گئی ہے۔ مجموعے کے افسانوی کرداروں میں یوں تو کہیں کہیں یک رنگی کا عنصر جھلکتا محسوس ہوتا ہے مگر یہ یک رنگی قاری کے ذہن پر گراں بار اس لیے بھی محسوس نہیں ہوتی کہ اس میں قوسِ قزح کی طرح کئی رنگ باہم ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ البتہ مجموعے میں اظہاریت کے پہلو میں پختگی کا عنصر نمایاں نہیں اس لیے ابہام، رمزیت اور اشاریت سے قاری مکمل طور پر لطف اندوز نہیں ہو پاتا۔ اس کے برعکس 'نیند'، 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا' اور 'احساس کی کوئی منزل نہیں'، جیسے چند افسانوں کے کینوس میں یک رنگی کی بجائے مختلف رنگ اس لیے نمایاں ہوئے ہیں کہ ان میں افسانہ نگار کے ذاتی مشاہدے، موضوعات کا تنوع اور زندگی کے ہمہ جہت مسائل کا احاطہ پایا جاتا ہے۔ ان افسانوں میں جنسیات سے لے کر ارواح اور اخلاقیات کی اعلیٰ ترین اقدار کی پاسداری کا اظہار؛ سب مل کر قاری کے لیے ذہنی آسودگی اور روحانی سکون کا سامان مہیا کیا گیا ہے۔ اب مجموعے کے افسانوں پر فرداً فرداً ترتیب وار بحث کی جاتی ہے۔

مجموعے کے پہلے افسانے 'نیند' میں دولت کمانے کی لالچ میں گرفتار خاوند کے مقابلے میں محبت و سکون کی متلاشی بیوی پر مشتمل دو مختلف کرداروں کے پسِ منظر میں بے جوڑ کی شادی کے انجام سے معاشرے کو باخبر رکھنے کی کاوش کی گئی ہے۔ محبت، سکون اور فطرت سے محبت کا متلاشی اپنی خواہش کی پیروی میں موت سے ہی کیوں نہ ہمکنار ہو جائے مگر حرص و ہوس کے پجاری معاشرے کے افراد کے کان پر جوں تک بھی نہیں رینگتی۔ مجموعے کا دوسرا افسانہ 'کالے گلاب کی صلیب' خواب و خیال، ماورائے حقیقت، بھوت اور روحوں کے مسکن اور سادھوؤں کی ذہنی حالت کے پسِ منظر میں، انسان کی مٹتی شناخت کے احساس کی کہانی ہے۔ 'مردہ گھر'، 'کالی بلی'، 'مفرور'، 'میں وینس اور دو ہاتھ'، کے عنوان سے افسانوں میں بھی علامتی، پر آسیب، غیر مرئی اور ماورائے حقیقت کردار شامل ہیں۔ 'مردہ گھر' میں ایک مردہ بچپن سے جوانی تک کا بطور محتسب، مردے کے استعارے میں اپنی ذات کا احتساب کرتا ہے۔ 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول' کی مرکزی کردار 'فریڈا'،

جسم کی بجائے روح کی محبت کی قائل ہے اس لیے مادی دنیا میں اس کا ذرا بھی دل نہیں لگتا۔ سکونِ قلب کی تلاش میں ہی سرگرداں 'فریڈا' دائمی سکون پانے کے لیے موت کی آغوش میں چلی جاتی ہے۔ 'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس' کی کہانی بین السطور میں بیان کی گئی ہے۔ افسانہ نگار نے پانچ برسوں پر محیط سولی پر لٹکتے دورانیے کا کرب، راوی کی زبانی بیان کیا ہے کہ یہ پانچ برس کا طویل عرصہ، انسان کا دل اور چہرہ تک بدل دینے کے لیے کافی ہوا کرتا ہے جو دل کے نہاں خانے میں برف کی سل کی مانند جم کر رہ جاتا ہے۔ 'بجلی کا کھمبا' کہنے کو تو ایک بے جان سی چیز ہے مگر افسانہ نگار نے اس استعارے کو انسانی زبان دے کر اسے انسان کے دکھ درد اور غم سے آشنا کر دیا ہے۔ بین السطور میں، بجلی کے کھمبے کے استعارے میں، آج کے انسان اور بجلی کے کھمبے دونوں کو ایک جیسا ہی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ کیونکہ جس طرح بجلی کا کھمبا انسان کو دکھ اور تکالیف میں دیکھنے کے باوجود اس کی مدد کرنے سے قاصر ہوتا ہے اسی طرح آج کا مادہ پرست اور خود غرض انسان دوسروں کو دکھ درد میں گھرا دیکھ کر بھی کسی کی مدد تو کیا اس کا دکھ باٹنے کی کوشش تک نہیں کرتا۔ 'مفرور' افسانے کی تہہ در تہہ کہانی میں استعاروں اور کنائیوں کی بھرمار ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار خود تو فراریت کا قائل ہے اور جنم جنم سے سائے کی طرح ساتھ چمٹے رہنے والے شخص سے چھٹکارا پانے کے لیے لاکھ جتن بھی کر ڈالتا ہے مگر آخر میں جا کر کہیں اس پر یہ عقدہ کھلتا ہے کہ جس سے وہ فراریت و چھٹکارے کے لاکھوں جتن کرتا رہا ہے وہ کوئی اور نہیں بلکہ اس کا اپنا آپ ہی تھا۔ یہ افسانہ ہمیں دیویندر اسر کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے چوتھے باب کی یاد بھی دلاتا ہے۔ 'کالی بلی' کی علامت دیویندر اسّر کے کئی افسانوں میں خوف و دہشت کے استعارے کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ انسان بیماری میں علاج کے سلسلے میں کیا کچھ نہیں کرتا، لیکن جب افاقے کی کوئی سبیل نہیں نکلتی تو تنگ آ کر، بیماری سے نہ سہی، دواؤں کے بوجھ سے ہی چھٹکارا چاہتا ہے۔ 'کالی بلی' کے استعارے کی گہرائی و گیرائی تک پہنچنے کے لیے گہرے مطالعے کے علاوہ افسانے کی کہانی اور پسِ منظر کی آگاہی از بس ضروری ہے۔ 'کالی بلی' اور 'مفرور' دونوں افسانوں میں، اپنی ذات سے فراریت کا پہلو سامنے آنے پر قاری دونوں کہانیوں کی باہمی مماثلت بآسانی محسوس کر لیتا ہے۔ دونوں کہانیوں کے درس کا خلاصہ بھی یکساں ہے کہ انسان کو اپنی زندگی کے تلخ حقائق سے فراریت کی بجائے ان کا سامنا کرنے کا حوصلہ پیدا کرنا چاہیے۔ 'کالی بلی' کا کردار 'وہ آدمی' بھی دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں میں 'ایک آدمی' یا 'وہ آدمی' کے اندازِ تکلم میں، عام انسان کے روپ میں یا پھر مابعدالطبیعیاتی انداز میں کہیں مثبت اور کہیں منفی کردار کے طور پر پیش ہوا ہے۔ 'بچہ رو رہا ہے' آزاد نظم کی صورت، افسانے کو وہ اظہار یہ ہے جو بلراج مین را کے ہاں بکثرت ملتا ہے۔ زیرِ بحث افسانے میں دیویندر اسّر نوزائیدہ بچے کی رمزیت میں دنیا کے فانی ہونے کی حقیقت بیان کرتے ہیں کہ دنیا میں آنے والے ہر انسان نے ایک دن مرنا ہے لیکن اسے بطور اشرف المخلوقات انسانیت کا احساس بہرحال زندہ رکھنا چاہیے۔ احساسِ انسانیت کی موت ہی انسان کی اصل موت ہے۔ 'احساس کی کوئی منزل نہیں' افسانہ اکہری تہہ پر مشتمل کہانی ہے جس میں دو کرداروں کا احساسِ ندامت اجاگر ہوا ہے جو اپنے ناکردہ گناہوں کا بھی خود کو مجرم گردانتے ہیں اور جس کے لیے دونوں انتہائی اقدام اٹھاتے ہوئے ایک کردار خودکشی کر لیتا ہے اور دوسرا اس کی خودکشی کا

اپنے آپ کو مجرم گردانتے ہوئے عدالت میں اقدامِ قتل کے جرم کا اعتراف تک کر لیتا ہے۔ اسی طرح مجموعے کا آخری افسانہ 'ہم شہر بدل گئے' یادِ ماضی کے حوالے سے مرتب ہوا ہے جس میں ایک طرف تو سابقہ اسٹوڈنٹ اپنے ماضی کی یادوں کے گرداب سے نکلل نہیں پاتے اور دوسری طرف یونیورسٹی کا بوڑھا ملازم اپنے خاندان کے ساتھ جائے پیدائش سے محبت کے ہاتھوں خاندان کے ساتھ ہجرت کرنے سے انکار کر دیتا اور بیٹے کے دوبارہ ساتھ لے جانے کے لیے آنے پر بھی گنگا جمنا کنارہ چھوڑنے سے انکار کر دیتا ہے۔

'کینوس کا صحرا' کی کہانیاں مادی دور کی معاشرتی برائیوں سے پردہ اٹھانے کے علاوہ معاشرے کی منفی روش کے خلاف اٹھنے والے شدید ردِّعمل کا اظہار ہے۔ معاشرے کے ہر فرد کو اس ردِّعمل کا حصہ ضرور بننا چاہیے تاکہ اس کے احساس اور جذبات زندہ رہیں۔ کیونکہ مثبت احساسات کی موت کے مقابلے میں معاشرے کے انسانوں کی موت کوئی وقعت نہیں رکھتی۔ مجموعے کے افسانوی کرداروں میں قاری کو جو اضطراب کا عنصر محسوس ہوتا ہے یہی اضطراری کیفیت، مجموعے کے افسانوں کی اصل روح ہے۔ دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں میں پراسراریت کی فضا کا عنصر اور افسانوی کرداروں میں حساسیت کا عنصر بھی نمایاں ہے۔ مگر ساتھ ہی یہی حساس کردار، کافی حد تک مایوسانہ فکر انگیزی کے ماحول کے پروردہ اور غم انگیزی کی فضا میں سانس لیتے بھی دکھائی دیتے ہیں جس سے ان کی ذاتی زندگی میں اداسی اور غیر اطمینانی کی چادر چڑھی نظر آتی ہے۔ کرداروں کی ناآسودگی اور اور بے یقینی کی صورتحال سے قاری معاشرے میں جنم لینے والی برائیوں سے بخوبی آگاہ ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف پراسراریت کے سائے میں گھومتے پھرتے یہ کردار اس بات کے بھی غماز ہیں کہ زندگی کی دوڑ میں عملی طور پر حصہ لینے اور کامیاب زندگی گزارنے کے لیے ڈھنگ اور سلیقے سے روشناس ہونا کس قدر ضروری ہے۔

'کینوس کا صحرا' کے افسانوی کرداروں میں بھی قاری کو ابتدائی مجموعے کی یک رنگی کا احساس ملتا ہے جس کی یہ دلیل پیش کی جاتی ہے کہ اکثر افسانوں کا آغاز ریلوے سٹیشن سے ہوتا ہے اور اکثر کردار یا تو قہوہ خانے یا پھر سرائے میں رات بسر کرتے یا پھر پائپ کا کش لگاتے یا پھر قبرستان میں قبروں کے گرد بیٹھے نظر آتے ہیں۔ کرداروں کا یہ منظر نامہ افسانہ نگار کی یک رنگی کی نشاندہی کرتا ہے۔ مگر یہ یک رنگی قاری کے ذہن کو گراں بار اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ اس میں قوسِ قزح کی طرح کئی دیگر رنگ بھی باہم اکٹھے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم تنقید نگاروں کو چونکہ مجموعے کے افسانوں میں اظہاریت کے پہلو میں پختگی کا عنصر نمایاں نہیں آیا جس کے نتیجے میں ابہام، رمزیت اور اشاریت سے قاری لطف اندوز نہیں ہو سکا۔ البتہ 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا'، اور 'احساس کی کوئی منزل نہیں' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن کے کینوس میں یک رنگی کی بجائے مختلف رنگ نمایاں اس لیے ہیں کہ افسانہ نگار کے مشاہدے، موضوعات کا تنوع، اور زندگی کے ہمہ جہت مسائل کا ان افسانوں میں احاطہ کیا گیا ہے۔ ان افسانوں میں جنسیات سے لے کر ارواح اور اخلاقیات کی اعلیٰ ترین اقدار کا پاس رکھتے ہوئے قاری کی ذہنی آسودگی اور روحانی سکون کا سامان مہیا کیا گیا ہے۔

دیویندر اسّر کے ہاں بجلی کی کھمبے کا حوالہ متعدد افسانوں میں، کہیں نہ کہیں موجود ہے۔ صرف 'کینوس کا صحرا' میں

'بجلی کا کھمبا' کے عنوان سے مکمل افسانے کے علاوہ 'پرانی تصویر'، 'نئے رنگ'، 'گلین'، 'میں وینس اور دو ہاتھ'، 'مردہ گھر' اور 'بچہ رو رہا ہے' میں بھی بجلی کے کھمبے کا ذکر آیا ہے۔ اسی طرح دیویندر اسّر کے کرداروں میں خودکشی کرنے یا پھر لا پتہ ہو کر منظر سے غائب ہو جانے کی روش عام سی دکھائی دیتی ہے۔ یہ روش کرداروں کی فرائض سے فراریت اور حقائق سے منہ چھپانے پر بھی دلالت کرتی ہے۔ افسانہ نگار کرداروں کے خودکشی کے عمل کے توسط سے یہ درس دیتے ہیں کہ زندگی ایک بار ہی ملتی ہے لہٰذا ان شکست خوردہ کرداروں کی طرح موت کو گلے لگانے کی بجائے زندگی سے محبت کا شیوہ اپنائیں۔ ناقدین کی جانب سے مجموعے کے افسانوں میں موجود یک رنگی کو افسانہ نگار کی خامی بھی گردانا جا رہا ہے جس کے ثبوت میں ایسے افسانوں کی نشاندہی کی گئی ہے جن کا آغاز یا تو ریلوے سٹیشن سے ہوتا ہے یا پھر قہوہ خانے یا سرائے میں رات بسر کرتے اور کبھی پائپ کا کش لگاتے ہوئے یا پھر قبرستان میں قبروں کے گرد بیٹھے نظر آنے سے ہوتا ہے۔ اسی طرح دیویندر اسّر کے خودکشی کرنے والے کرداروں میں عموماً نسوانی کرداروں میں سے اکثریت کا تعلق فلم، گلیمر اور آرٹ کے شعبے سے ہے۔ مذکورہ اعتراض اپنی جگہ، مگر پھر بھی دیویندر اسّر کی کہانیوں میں اخلاقیات کا درس اور روحانیت کا عکس ساتھ ساتھ ملتا ہے۔ ان کے افسانوی کرداروں میں اگر کہیں انسانی احساسات اور بھڑکتے جذبات شعلہ فشاں ہیں تو ساتھ ہی مرد عورت کے جسمانی تعلقات اور باہمی رغبت کی آنچ بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح کہیں کہیں بالکل ہی برعکس صورتحال، یعنی جسمانی تعلقات سے نفرت کی آگ کی حدت بھی دل کو گرمانے کے لیے موجود ہے۔ مذکورہ صورتحال کو مکمل طور پر محسوس کرنے کے لیے افسانہ نگار کا صاحبِ دل اور زیرک ہونا بھی ضروری ہے۔ افسانہ نگار کی یہی خوبیاں بیان کرتے ہوئے دیویندر اسّر کا فنِ افسانہ کے متعلق کہنا ہے کہ 'نئے افسانہ نگار بڑی شدت سے محسوس کر رہے ہیں کہ حالات جس تیزی سے بدل رہے ہیں ہمارا افسانہ ان میں نئی بصیرت عطا کرنے میں کامیاب نہیں ہو رہا۔ ہم نہ اجنبی ہیں نہ تنہا، نہ جلاوطن۔ بلکہ سیدھے سادے مفرور ہیں جو حقیقت پرستی کا دعویٰ کرتے ہیں اور سچائی سے آنکھیں چراتے ہیں۔ اقدار کے فنا کا نعرہ لگاتے ہیں اور زندگی سے منکر ہو جاتے ہیں۔ موت کی ستائش کرتے ہیں اور زندگی سے حقارت۔ یہ اقدار کی برہمی نہیں بلکہ ایک قدر کو دوسری قدر پر ترجیح دینا ہے۔ اس میں فرار، مابعدالطبیعیاتی داستان گوئی، انا پرست فکر اور ذات کی محدود تلاش کے خلاف مکمل آزادی اور انسان کی مکمل ذات کو از سرِ نو بحال کرنے کا عمل جاری ہے۔'

دیویندر اسّر کے آخری مجموعے 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کی کہانیوں کو فنی ساخت کے ضمن میں دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک حصے میں وہ کہانیاں شامل ہیں جن میں عام سادہ بیانیہ انداز اپنایا گیا ہے اور اسی طرح دوسرے حصے میں سادہ اور اکہری تہہ کی کہانیوں کی بجائے، جدید پیچیدہ اور نیم علامتی اندازِ بیان اپنانے کے علاوہ ان کہانیوں کے موضوعات کی جدت بھی نمایاں ہے۔ اسی طرح 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کی کہانیوں میں ہوا، مٹی، بارش، چاندنی، سمندر، گاؤں اور جنگل وغیرہ علامتی استعاروں کے چہرے پر معنوی رنگ کی چادر اوڑھتے ہوئے انسان کی آزادی، سادگی، توانائی اور احساس کی بیداری کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ 'وے سائڈ ریلوے سٹیشن' افسانے کے کردار جب بھوک پیاس کی

شدت مٹانے، ساتھ والے جنگل میں تندور پر چلے جاتے ہیں جہاں گرم روٹیوں کی مہک سے، حواس بحال ہوتے ہی سب باتوں میں مصروف ہوکر فنٹاسی کے پسِ پردہ زمانے کے کھوکھلے پن پر بھرپور طنز کرتے ہیں۔ مجموعے کے پہلے تینوں افسانوں 'وے سائیڈ ریلوے سٹیشن'، 'آرکی ٹیکٹ' اور 'جنگل' کی کہانیوں میں موجودہ عہد کی برق رفتار زندگی دوڑتی نظر آتی ہے۔ دیویندر اسّر کی فنی مہارت اور ان کی کہانی پن پر کامل دسترس تین افسانوں 'جنگل'، 'جیسلمیر' اور 'آرکی ٹیکٹ' میں نمایاں ہوکر سامنے آئی ہے۔ 'جنگل' کے عنوان سے افسانے میں جنگل کے پسِ منظر میں مختلف کردار دورانِ بحث خوف و دہشت و خوف کا ماحول پیدا کرنے کے لیے خوفناک درندے کے حملے اور پھر اس کی موت کی منظر کشی کرتے ہیں۔ 'جیسلمیر' افسانہ ان کے داخلی کرب کی نقشہ سازی ہے جس کے پہلے حصے میں مرد عورت کی اختلافی کیفیات کا ذکر ریت ہی ریت اور ڈبل بیڈ کا امیج پیش کرتے ہوئے کیا گیا ہے۔ یہ افسانہ مکمل طور پر ایک تجریدی رنگ لیے ہوئے ہے۔ 'آرکی ٹیکٹ' افسانے کے اسلوب کی خاص بات افسانے کے راوی کے مسلسل بدلتے کردار ہیں۔ پہلا راوی؛ آرکی ٹیکٹ اپنے بزنس مین ہمسائے کی موت پر اپنے قوتِ ارادی کے متزلزل ہونے پر خوفزدہ ہوکر اس کی موت کا راز جاننے کی جستجو میں لگ جاتا ہے۔ فنکاری کے اعتبار سے دیویندر اسّر نے افسانے کی کہانی کی تہیں بڑھاتے ہوئے قاری کو افسانے کے خاتمے تک خوف و مخمصے میں مبتلا ہی رکھا جس کے لیے انھوں نے بزنس مین کے گرد؛ واقعات اور صدمات کا جالا سا بُن کر رکھ دیا۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے مجموعے میں ان کے تازہ ترین افسانوں کے ساتھ ساتھ کچھ پرانے افسانے بھی شامل ہیں۔ بظاہر یہ مجموعہ ایک طرح سے افسانوی دنیا میں دیویندر اسّر کے ارتقائی عمل کی جھلک پیش کرتا محسوس ہوتا ہے۔ مجموعے میں شامل افسانوں میں ان کے سب سے پرانے افسانے 'خونِ جگر ہونے تک' اور 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' شامل ہیں جب کہ کچھ ہی پرانے افسانوں کی فہرست میں 'میرا نام شنکر ہے' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح تازہ ترین افسانوں کی فہرست میں 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن'، 'آرکی ٹیکٹ'، 'جنگل'، 'پرچھائیوں کا تعاقب' اور 'جیسلمیر' شامل ہیں۔

یوں تو 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانے مرد اور عورت دونوں کے مشترکہ دکھڑے، درد اور انسانی ناقدری کے المیے بیان کرتے ہیں مگر دیویندر اسّر کا یہ مجموعہ خاص طور پر عورت کے مقام اور اور اس کی تقدیر کے بارے میں واضح بیانیہ پیش کرنے میں کامیاب ٹھہرا ہے۔ دیویندر اسرّ کے نسوانی کردار کی عورت اپنی ابتدائی زندگی ہی سے پیاسی اور برکھا کی منتظر رہتے ہوئے مرجاتی ہے لیکن جسمانی لذت سے عدم دلچسپی کی بنا پر وہ جسمانی حظ اٹھانے کی کبھی کوشش تو نہیں کرتی مگر وہ اس عمل سے بیزار بھی نظر نہیں آتی۔ دیویندر اسّر کے کرداروں میں مرد اور عورت کی دوستی کے نقوش تو پائے جاتے ہیں مگر دوستی کے اس رشتے میں جنسی میلانات کو زیادہ اہمیت حاصل نہیں۔ اسی لیے ان کے کرداروں کے اس تعلق میں جنسی رغبت اور جنسی عدم دلچسپی، دونوں صورتیں ملتی ہیں لیکن پھر بھی ان رشتوں میں جسم کی بجائے دل ہی کو اہمیت حاصل ہے۔ دیکھا جائے تو دیویندر اسر کی کہانیوں میں متضاد میلانات محسوس کیے جاسکتے ہیں کیونکہ ایک طرف تو دیویندر اسّر کا اصل مسئلہ روح کی نجات کا مسئلہ ہے لیکن دوسری جانب روح کا راستہ بھی تو جسم سے ہوکر ہی جاتا ہے اسی لیے ان کی کہانیاں دل،

دماغ اور جنس کی تکون بن کر ابھر آتی ہے۔ دیویندر کی کہانیوں میں متضاد کردار نمایاں ہیں۔

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے اکثر افسانوں میں پراسریت کا ماحول چھایا رہتا ہے جس کا لازمی اثر ان کے کرداروں کی زندگی پر ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ میں بھی اچھے خاصے پراسرار بن جاتے ہیں۔ 'روشنی کا سفر' کی ہیروئن اس وقت تک پراسرار ہی رہتی ہے جب تک افسانے کا راوی اس کا پیچھا کرتے ہوئے سمندر کنارے جا کر اس کے محبوب کی موت اور ہیروئن کی اصلیت سے آگاہی حاصل نہیں کر لیتا۔ اسی طرح 'آپریشن' کی ہیروئن ایرا کا اک الگ ہی پراسرار روپ ہے جو اپنے خاوند سے بےزار اور اپنے نئے محبوب 'رمیش' کے پیار میں مدہوش، آپریشن تھیئٹر میں جاں بلب خاوند کے لیے خون کا انتظام کرنے کی بجائے اس سے ہر قسم کے تعلق سے ہی انکاری ہو جاتی ہے۔ 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' میں بھی اک تیسری عورت کا پراسرار چہرہ عیاں ہوتا ہے۔ جو ایک نوجوان کی محبت میں جذباتی ہو کر اس کے ناجائز بچے کو جنم دے دیتی ہے۔ لیکن ماں باپ اور معاشرے کے طعنوں سے تنگ آ کر اس بچے کا گلا گھونٹ کر جیل چلی جاتی ہے مگر بچے کے قتل کا بوجھ دل سے اتار ہی نہیں پاتی چنانچہ دوسرا ناجائز بچہ پیدا کرنے کے لیے اک اور اجنبی کے گھر زبردستی گھس کر اس کے ساتھ رات بسر کرتی ہے مگر وہ اسے چھونے کی بجائے اسے ہمیشہ کے لیے اپنا لیتا ہے۔ دیویندر اسّر کی یہ کہانیاں ایک طرف زندگی کی اذیتوں، سفاکیوں، مایوسیوں اور اندھیروں کا احساس دلاتی ہیں تو دوسری جانب ان کے پہلو سے انسانیت، رحم دلی اور درمندی کی کرنیں بھی پھوٹتی محسوس ہوتی ہیں۔ دیویندر اسّر کے افسانے بحیثیتِ مجموعی ٹھہراؤ اور پختگی کی متوازن کیفیت لیے ہوئے ہیں۔

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے بعض افسانوں میں ہندی الفاظ کی کثرت بھی قاری کے دماغ میں چبھتی ضرور ہے۔ گو کہ بعض الفاظ عام فہم ہونے کی وجہ سے اردو کی انگشتری میں نگینے کی طرح بآسانی سما جاتے ہیں مگر 'اگیات واس'، 'یگ یگانتر' اور 'سنسکرتی' جیسے ثقیل الفاظ سمجھ میں تو کیا زبان پر ہی نہیں چڑھتے۔ دیویندر اسّر کا زیرِ بحث افسانوی مجموعہ اس بات کا بھی ثبوت ہے وہ ہر موضوع اور ہر انداز میں لکھنے کے سلیقے اور فن سے بخوبی آگاہ ہیں۔ وہ چاہیں تو کہانی کو طویل سے طویل تر بھی بنا سکتے ہیں یا پھر اس کے برعکس مختصر سے مختصر بھی۔ ان کا مختصر ترین افسانہ 'چاندنی اور جالے' محض تین صفحات میں سمٹا ہوا ہے۔ 'وہ ایک لمحہ'، 'خونِ جگر ہونے تک' اور 'کوئی بھی آدمی' ان کے مختصر افسانے ہیں لیکن اس اختصار کے باوجود بھی وہ موضوع کی کہانی پر اپنی گرفت مکمل طور پر برقرار رکھتے ہیں بالفاظ دیگر ان مختصر انسانوں میں وہ 'انبار نہیں شاہکار' کے کلیے پر کامیابی سے عمل پیرا ہوئے ہیں۔

ان افسانوں میں کہیں کہیں موضوعات کی مماثلت کا عنصر نمایاں ہے لیکن اس مماثلت کے باوجود ان موضوعات کی تکنیک کا ورتارہ انفرادیت کا حامل ہے۔ اسی طرح ان افسانوں کی تکنیک کا استعمال مختلف کرداروں کی ضرورت کے پیشِ نظر استعمال ہوئی ہے جس سے افسانوں کے موضوعات میں پایا جانے والا یکسانیت کا عنصر کچھ زیادہ نمایاں طور پر محسوس نہیں ہوتا۔ مجموعے کے پہلے تینوں افسانوں 'وے سائیڈ ریلوے سٹیشن'، 'آرکی ٹیکٹ' اور 'جنگل' کی کہانیوں میں موجودہ عہد کی برق

رفتارِ زندگی دوڑتی نظر آتی ہے۔ ساتھ ہی مختلف کردار اپنی ساخت، اسلوب اور روایتی اندازِ بیان میں بھی ایک دوسرے مختلف ہی محسوس ہوتے ہیں۔ نیم علامتی استعاروں کے طفیل، افسانوں کا بیانیہ قاری کے لیے قدرے گنجلک اور پیچیدہ سہی مگر اس قدر مبہم ہرگز نہیں کہ افسانوں کے مفاہیم تک رسائی گرانبار اور ناگوار محسوس ہوتی ہو اور ویسے بھی علامات اور استعارے، متن کے مفاہیم تک با آسانی رسائی کے لیے ہی استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس کے برعکس اگر ان کا استعمال بیانیے میں پیچیدگی کا سبب بنے تو پھر یہ تکنیک اپنی جگہ غیر ضروری ثابت ہوتی ہے یعنی جدیدیت کی متابعت میں اگر افسانہ نگار، قاری کے ذہن تک اپنے خیالات کی سہل تر ترسیل سے محروم ہے تو پھر اس کی محنت بجائے رنگ لانے کے؛ ضائع چلی جاتی ہے۔ دیویندر اسرّ کی فنی مہارت اور ان کی کہانی پن پر کامل دسترس تین افسانوں 'جنگل'، 'جیسلمیر' اور 'آرکی ٹیکٹ' میں نمایاں ہو کر سامنے آئی ہے۔ 'جنگل' کے عنوان سے افسانے میں جنگل کے پسِ منظر میں مختلف کردار دورانِ بحث خوف و دہشت وخوف کا ماحول پیدا کرنے کے لیے خوفناک درندے کے حملے اور پھر اس کی موت کی منظر کشی کرتے ہیں اور ساتھ ہی راوی کی مکالمہ بازی پر اسرایت میں مزید اضافہ کرتی جاتی ہے۔ جنگل افسانے کا ہر کردار جنگل کے خوفناک اور دہشت زدہ ماحول پر بحث کرتے ہوئے جنگل کے ماحول کی دہشت میں مزید اضافہ کرتا جاتا ہے اور آخر میں میگھ دت اانکشاف کرتا ہے کہ لوگ اس جنگل کے خوفناک ہونے کا ذکر کرتے ہیں مگر وہ تو اس سے بھی زیادہ خوفناک جنگل پیچھے چھوڑ آیا ہے۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے اکثر افسانے زندگی کے ان تلخ حقائق سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کے سبب زندگی سنگدل ہو جاتی ہے۔ مجموعے کے افسانوں کا یہی موضوع رہا ہے کہ اس دنیا میں انسانیت کی اس قدر تذلیل کیوں ہو رہی ہے اور مادہ پرستی کے اس دور میں انسان اس قدر بے بس اور کمزور کیوں ہے کہ انسان ایک چیڑ کا درخت بن کر جینا چاہتا ہے۔ چیڑ کا درخت انسانی تلخ زندگی کا استعارہ بن کر رہ گیا ہے کیونکہ چیڑ کا درخت بھی جب اپنے ہی کانٹوں سے زخمی ہو جاتا ہے تو اس کے جسم سے رستا ہوا مادہ، اس کی جڑوں تک پہنچنے لگتا ہے۔ چیڑ کے زخمی درخت کی طرح دیویندر اسرّ نے بھی تیزی سے بدلتے حالات اور واقعات کے زخم ہی نہیں کھائے بلکہ حقائق کا سامنا کرتے ہوئے ان مسائل کی معرفت عرفانِ ذات تک رسائی بھی حاصل کی۔ ان کے افسانوی کردار حالات کے ستائے ہوئے اندر سے دکھی دکھائی دیتے ہیں تاہم عدم تحفظ اور اندرونی کرب کے ستائے ان کرداروں میں بھی چیڑ کے درخت کی طرح انسانی ہمدردی کا جذبہ نمایاں نظر آتا ہے۔

دیویندر اسرّ کے اکثر کردار اپنی منزل کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہوئے کسی حد تک حساس اور مضطرب اس لیے بھی کہ ان میں ایک طرف تو عدم اطمینانی کا عنصر ملتا ہے جو انھیں مایوسی کے اندھیروں میں دھکیل دیتا ہے اور دوسری جانب ان کے کرداروں کے ہاں اپنی منزل کا کوئی خاص تعین نہ ہونے سے ان کا مستقبل کے بارے میں واضح تصّور رہی موجود نہیں ہوتا جس کے نتیجے میں یہ کردار، ہمہ وقت خوف اور بے یقینی کی خوابیدہ کیفیت میں ہی سانس لینے پر مجبور رہتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ دیویندر اسرّ کے اکثر افسانوی کردار تعلیم یافتہ اور ذہین ہونے کے باوجود بھی معدوم مستقبل کا شکار نظر آتے ہیں۔ اس پسِ منظر کے نمائندہ افسانوں میں 'جنگل'، پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'، 'وے سائڈ ریلوے سٹیشن' میں وینس اور

دو ہاتھ‘، وغیرہ شامل ہیں۔ بعض نقاد دیویندراسّر کے افسانوں میں کردار، ماجرا اور کلائیمکس وغیرہ کی عدم موجودگی ان کے افسانوں کی کمزوری پر محمول کرتے ہیں، لیکن درحقیقت اسے لگے بندھے معیار سے بغاوت کا نام تو دیا جا سکتا ہے مگر فکشن کی لحظہ بہ لحظہ بدلتی یہی اقدار اور تکنیکی معیار وہ پیمانے ہیں جن کی بنیاد پر، گریزاں کیفیات اور مبہم حقیقتوں کا لبادہ اوڑھے دیویندر اسّر کے لکھے گئے افسانے، ان کی اہم شناخت بن گئے ہیں۔ دیویندراسرّ پر ترقی پسندی کا لیبل اس لیے نہیں لگایا جا سکتا ان کے اکثر افسانوی کرداروں کی داخلی زندگی میں ذاتی غموں اور المیوں کے کرب کے باوجود ان پر مشینی دور کی سفاکیت قبضہ جمائے بیٹھی ہے مگر پھر بھی وہ حقیقی دنیا میں رہتے ہوئے اپنی باطنی زندگی کا طواف کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

دیویندراسّر ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنی عملی، ازدواجی اور ادبی زندگی میں اپنے پالتو پرندوں کے پروں کو ایک ایک کر کے ٹوٹتے دیکھا ہے۔ ادبی افق کی جانب محوِ پرواز ہونے کے بعد دیویندراسّر جیسے دردمند دل رکھنے والے ادیب سے ان پالتو پرندوں کی موت کا صدمہ بآسانی برداشت کیسے ہوسکتا تھا؟ یہی وجہ تھی کہ انہوں نے خود کو غیر ادیب کے طور پر، ہی مشہور کرنا شروع کر دیا تھا۔ موت جذبات کی ہو، خیالات کی یا پھر کسی پالتو پرندے کی، کرب میں مبتلا ضرور کرتی ہے۔ اس لیے محنت سے بنائے گئے گھونسلے میں بھی انھیں سکون میسر نہیں تھا۔ طرح طرح کے انہی صدمات سے تو ان کی سانس بھی حلق ہی میں اٹکنے لگی۔ ڈاکٹر اسے دمے کے اٹیک کا نام دیتے رہے مگر اصل میں تو وہ پرندوں کے قبرستان سے نکل کر اپنے لیے نیا آ کاش تلاش کرنے کی فکر میں لگے ہوئے تھے۔

حوالہ جات:

۱۔ محمد اشرف کمال؛ ڈاکٹر: 'اسلوبیات، اسلوب تحریر کا لسانی مطالعہ'؛ مشمولہ: 'الماس'، تحقیقی مجلّہ، شاہ عبدالطیف یونی ورسٹی، خیر پور، شمارہ ۱۶؛ ۱۶۔۲۰۱۵ء؛ ص ۳۱۴۔

۲۔ ایضاً: ص ۳۲۴۔

۳۔ محمد کیومرسی، ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاروں کے اسالیب: ایک جائزہ؛ مشمولہ 'الماس'، تحقیقی مجلّہ نمبر ۱۱، ایضاً ص ۳۲۔

۴۔ دیویندر اسّر : نئی صدی اور ادب؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر دہلی، ۲۰۰۰ء؛ ص ۷۔

۵۔ دیویندر اسّر : کچھ دیکھے سنے؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر دہلی، ۲۰۱۳ء؛ ص ۸۲۔

۶۔ محمد شاہد: اردو افسانہ صوت و معنی نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، جولائی ۲۰۰۶ ص ۱۱۶۔

۷۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر: اردو افسانے کی روایت، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۱۰۵۷ء

۸۔ من موہن چڈھا: دیویندر اسّر مابعد جدیدیت کی چتناؤں میں؛ مشمولہ ایضاً ص ۱۷۸۔

۹۔ سید احتشام حسین: بحوالہ نورنگ، کراچی: گیت انگارے پر تبصرہ مشمولہ عالمی اردو ادب؛ دیویندر اسّر نمبر؛ ص ۲۸۵۔

۱۰۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر: اردو افسانے کی روایت، ص ۱۰۶۰۔

۱۱۔ دیویندر اسّر : کینوس کا صحرا؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، نیو دھلی؛ ۱۹۸۳ء، فلیپر۔

۱۲۔ مہدی جعفری: دیویندر اسّر کی افسانہ طرازیاں؛ مشمولہ چہارسو: دیویندر اسّر نمبر؛ جلد ۱۵؛ شمارہ مئی۔جون، فیض الاسلام پرنٹنگ پریس؛ راولپنڈی؛ ۲۰۰۶؛ ص ۲۸۔

۱۳۔ ایضاً؛ ص ۲۳۔

باب چہارم

'خوشبو بن کے لوٹیں گے': تجزیاتی مطالعہ

ناول کا تعارف واسلوب، پاک و ہند تہذیب، ثقافت اور ادب پر عالمی ادبی اثرات،
ناول کے ابواب اور دیگر موضوعات:
(آدرش، ماضی پرستی، حب الوطنی، رومانیت، خیر وشر کی کشمکش، فسادات ہجرت ۱۹۴۷ء، زبان، منظر کشی،
مکالمہ نگاری، تکنیک، بیانیہ، علامت نگاری، تجرید، اور کہانی پن وغیرہ)
کا تجزیاتی مطالعہ۔

۴۔خوشبو بن کے لوٹیں گے۔

۱؍۴۔تعارف۔

دیویندر اسّر کے 'گیت اور انگارے' مطبوعہ ۱۹۵۲ء کی اشاعت کے ساتھ افسانوی ادب کی دنیا میں قدم رکھتے ہی اُن کی اردو اور ہندی میں کی گئی ان کی ہر کاوش، اپنی مخصوص فکر، ہیئت اور اسلوب کے باعث قاری کے ذہنوں پر رنگ جما کر مقبولیت اور شہرت کی منزلیں طے کرنے لگی۔ 'گیت اور انگارے' کے بعد مزید تین افسانوی مجموعوں اور علاوہ تنقیدی کتب، 'فکر اور ادب ۱۹۵۸ء'، 'ادب اور نفسیات ۱۹۶۳ء'، 'ادب اور جدید ذہن ۱۹۶۸ء'، 'مستقبل کے روبرو ۱۹۸۶ء'، 'ادب کی آبرو ۱۹۹۶ء'، 'نئی صدی اور ادب ۲۰۰۰ء' اور 'عوامی ذرائع ترسیل و تعمیر ۲۰۰۲ء' کے ادبی افق پر نمودار ہونے سے ان کی ناموری میں قابلِ ذکر اضافہ ہوا۔ اسی طرح ان کا ناول بعنوان 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' بھی، ۱۹۸۶ء میں ہندی اور ۱۹۸۸ء میں اردو میں اشاعت پذیر ہونے پر اہلِ ادب کی تحسین آفرین نگاہوں کا مرکز بن گیا۔ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی ادبی صنف کے تعین کے حوالے سے ایک عرصے تک یہ بحث مسلسل ہوتی رہی کہ آیا اسے ناول سمجھا جائے یا کہ ناولٹ یا پھر آپ بیتی؟ حالانکہ صاحبِ کتاب، صفحہ '۴' پر لفظ 'ناول' کا اندراج اس کی صنف کا تعین خود ہی کر چکے ہیں:

''اگر اسے Stream of Consciousness (شعور کی رو) کے تحت لکھی ہوئی کہانیوں کا مجموعہ کہا جائے یا Memories کہا جائے تو غلط نہ ہوگا، کیونکہ اس کتاب میں Versimilitude Illision of Reality کی بجائے Reality زیادہ بہتر ہے۔''[۱]

'شعور کا بہاؤ' یا 'شعور کی رو' سے مراد وہ ادبی تحریری تکنیک ہے جس میں تخلیق کار کسی بھی مضمون سے متعلق اپنے ذہن کے نہاں خانوں میں پیدا ہونے والی مسلسل تبدیلی تحریری شکل میں، بلا ربط و استدلال اور بلا قیدِ زمان و مکان، بنا کسی ابتدائیہ و اختتامیہ، صفحۂ قرطاس پر پیش کر دے۔ بالفاظِ دیگر 'شعور کی رو' کا انداز اپنا کر تخلیق کار اپنے تئیں بالکل آزاد ہوتا ہے کہ وہ بلا کسی ربط یا تسلسل، جہاں سے چاہے اپنی بات شروع کرے اور پھر جہاں چاہے اسے ختم بھی کر دے۔ 'شعور کی رو' کے بارے میں دیویندر اسّر کی اس تعریف سے قبل اس سلسلے میں ان کا ذاتی استدلال بھی اپنی جگہ اہمیت کا حامل ہے:

''شعور کے بہاؤ سے ذہن کے تسلسل اور اس کی مسلسل تبدیلی مراد ہے۔ اس تکنیک کے ذریعہ ذہن کی تصویریں اور تصوّرات کے غیر منظّم تسلسل کو پیش کیا جاتا ہے۔ یہ تصوّرات ایک دوسرے سے ربط تو رکھتے ہیں لیکن یہ ربط، منطق یا استدلال کے باعث نہیں بلکہ ذہن کی ہر لحظہ بدلتی ہوئی کیفیت کے مطابق ہوتا ہے۔ اس میں بیانیہ تسلسل نہیں ہوتا۔ ذہن میں جو عمل ہوتا ہے اسے ہی پیش کر دیا جاتا ہے۔''[۲]

'شعور کی رو' کی اصطلاح کی تعریف دیویندر اسّر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''شعور کی رو تحلیل نفسی کی ایک تکنیک ہے جس میں مختلف طریقوں سے کام لیے جاتے ہیں یا یوں کہیں کہ اس تکنیک کی کئی شاخیں ہیں۔ کبھی داخلی کیفیات سے کام لیا جاتا ہے، کبھی شعور کی تہوں کو کھنگالا جاتا ہے۔ کبھی حسیاتی تاثر کی عکاسی کی

جاتی ہے، کبھی لاشعور کے نہاں خانوں کی سیر کی جاتی ہے تو کبھی یادداشت کے ذریعے ماضی کا سفر طے کیا جاتا ہے۔ ان مختلف شاخوں کے باوجود جو ایک ربط ان میں قائم ہوتا ہے وہ یہ کہ ان ساری چیزوں کا تعلق خارج سے نہیں، بلکہ انسان کے باطن سے ہے۔'' ۳؎

'شعور کی رو' کے تعارف کے بعد 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی اصنافِ سخن کی جانب آتے ہیں۔ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' دیویندر اسّر کے دیگر افسانوی مجموعوں کی صف میں اس لیے شامل نہیں کہ افسانہ کم سے کم وقت اور ایک ہی نشست میں مطالعے کا متقاضی ہوتا ہے، تاکہ 'بقول ایڈگر ایلن پو (Edger Elen Poe) افسانہ قاری کے ذہن پر اپنا بھرپور تاثر چھوڑ سکے۔' ۴؎ اس کے برعکس بعض ماہرینِ ادب، ایڈگر ایلن پو کی بجائے Esehwi کی افسانے سے متعلق تعریف کو اس لیے زیادہ معتبر اور مستند خیال کرتے ہیں کہ Esehwi نے اختصار کے علاوہ واقعات، کردار اور پلاٹ کو بھی افسانوی اختصاص میں شامل کیا ہے۔ ۵؎

۴.۲۔ خوشبو بن کے لوٹیں گے کا اسلوب:

تنقیدی ادب میں مستعمل اصطلاح 'اسلوب' کے حوالے سے، گفتگو کا آغاز زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو گزرا ہے کہ نئی نئی ادبی تحریکوں کے زیرِ اثر دیگر اصنافِ ادب کو فروغ ملنے کے علاوہ تنقیدی سطح پر اسلوبیاتی اور نفسیاتی تنقیدی رجحانات بھی فروغ پانے لگے جس کے نتیجے میں یہ نکتہ نظر اُبھر کر سامنے آیا کہ ایک ادیب کا مخصوص 'اسلوب' ہی اسے دیگر ہم عصر ادیبوں سے ممتاز کرتا ہے۔ اردو ادب میں اسلوب کے مترادفات میں، اندازِ بیان، ڈھب، روش، طور طریقہ، سلیقہ، طرز، ادا، جیسے الفاظ مروّج ہیں۔ 'اسلوب' کی راہیں متعین کرنے میں موضوع اور شخصیت دونوں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ الغرض، تخلیق کار کے 'اسلوب' سے متعلق بحث مباحثے نے بالآخر اسلوبیات کے تصّور کو اُس وقت جنم دیا جب ادبی منظرنامے پر طرزِ بیان، انداز، اسٹائل، طرزِ سخن اور لہجہ وغیرہ جیسے موضوعات پر بحث کے دوران لاطینی اصطلاح سٹائلاز Stylos اور یونانی اصطلاح سٹائیلس Stylus وغیرہ 'اسلوب' کے ہم معنی استعمال ہونے لگی تھیں۔ اردو ادب میں سب سے پہلے 'اسلوب' کی اصطلاح شاعری کی بحث میں اس وقت استعمال ہوئی جب کسی مخصوص شاعر کے زبان و بیان یا پھر کسی خاص دور کی مروّجہ زبان و لہجے کی خصوصیات کو پرکھتے ہوئے 'اسلوب' کا پہلو کھل کر سامنے لایا گیا۔ مختلف ادوار کی مختلف اصنافِ سخن اور ہیئتوں کی بحث میں بھی 'اسلوب' کی ہی اصطلاح استعمال کی جانے لگی۔ لیکن بقولِ رابعہ سرفراز: 'یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اس لفظ (Stylus) کا ہمیشہ وہی مطلب اخذ کیا گیا ہے جو سٹائل میں پوشیدہ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کا مطلب لکھنے کا طریق کار، لکھنے کا قلم، تیز چلنے والا قلم یا لکھنے کا کوئی نوکیلا آلہ کار بھی بیان کیا گیا ہے۔'' ۶؎ اسلوب کی تعریف کے ضمن میں محمد اشرف کمال نے ڈاکٹر سید عابد علی عابد کے حوالے سے یہ تعریف پیش کی ہے:

''اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقۂ ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) کے شمول سے وجود میں آتا ہے۔

اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں، اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔'' ۷

اسی ضمن میں ڈاکٹر محمد افضال بٹ نے اک اور مضمون میں ڈاکٹر سید عبداللہ کی اسلوب سے متعلق تعریف کچھ اس طرح بیان کی ہے:

''اسلوب مصنف کی شخصیت کا عکس ہے جو الفاظ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسلوب مصنف کے ذہنی اور جذباتی تجربے کا خارجی روپ ہے جس میں مصنف کے باطن اور نفس کی دنیا کی پوری تصویر نمودار ہو جاتی ہے، مصنف کے تجربات الفاظ کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں''۔ ۸

کسی بھی صاحبِ اسلوب کو دوسروں ادیبوں سے ممیّز کرنے میں اس کی زبان بڑا اہم کردار ادا کرتی ہے، جس کی مثال 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی شکل میں قاری کے سامنے ہے۔ دیویندر اسرؔ نے ہندی زبان پر عبور پا لینے کے بعد ۱۹۸۶ء اپنے شہپارے کی تخلیق میں پہلے تو ہندی زبان استعمال کی اور دو سال بعد ہی ۱۹۸۸ء جب اسے اردو کا لبادہ پہنایا تو اردو ادب کے عام قاری کے اس فن پارے کے مخصوص اسلوب سے شناسا ہونے سے اس کی مقبولیت اور شہرت کو چار چاند لگ گئے۔

'اسلوب' کے زمرے میں کسی بھی فن پارے کے تخلیق کار کی جدت وانفردیت بھی گہرا تعلق رکھتی ہے۔ کیونکہ تخلیق کار جب تک اپنے اسلوب سے متعلق مکمل آگاہی حاصل کرنے کے بعد اپنی تحریروں میں جدت وانفرادیت قائم نہیں کر لیتا وہ اپنے اسلوب میں بھی انفردیت کا رتبہ حاصل نہیں کر پاتا۔ بالفاظِ دیگر جدت و انفرادیت کی مخصوص صفت تک رسائی حاصل کرنے کے بعد ہی کوئی بھی تخلیق کار اپنے اک الگ اور جداگانہ طرزِ اسلوب کا حامل ادیب بن کر ابھرتا ہے۔ فلا بیئرؔ کی رائے میں:

''اسلوب صرف لکھنے ہی کا نام نہیں بلکہ جینے، زندہ رہنے اور اپنے وجود کو ثابت کرنے کا نام ہے۔ اسلوب اپنے وقت کی عام زبان سے ضرور تعلق رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود ایک مخصوص اسلوب کی زبان اپنے زمانے کی زبان سے مختلف ہوتی ہے، اس کا مخصوص لب ولہجہ، ایک مخصوص انداز، ایک مخصوص آہنگ اور اپنی ایک مخصوص آواز رکھتا ہے جو اپنے زمانے سے تعلق رکھنے کے باوجود اچھوتی اور نئی ہوتی ہے۔'' ۹

مذکورہ خصوصیات کے علاوہ تخلیق کار کا عہد، صنف کا انتخاب، متعلقہ زبان، انتخابِ موضوع، علاقائی پسِ منظر، فن پارے میں اپنائی گئی تکنیک، تخلیق کار کا فن سے متعلق زاویہ نظر اور پھر قاری کا تصوّرِ مطالعہ، سب مل کر ادیب کا اسلوب متعین کرتے ہیں۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ اسلوب انفرادی بھی ہو سکتا ہے اور اجتماعی بھی۔ اس لیے تو لکھنؤ کا دبستان اک مخصوص اسلوب کی خصوصیات کا حامل ہے جس میں رعایتِ لفظی اور خارجیت کا اظہار کارفرما ہے اور اس کے برعکس دبستانِ دلّی کی یکسر مختلف اور اپنی جداگانہ خصوصیات ہیں۔ عالمی ادب میں لسانیات کی اس شاخ، اسلوبیات پر بحث کی ابتدا فرانسیسی

ماہرِ لسانیات ساسیئر کے شاگرد چارلس بیلے کی جانب سے ہوئی تھی۔ اردو ادب میں اسلوبیاتی تنقید کا آغاز پروفیسر مسعود حسین کی جانب سے ہوا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد افضال بٹ کے مضمون میں بھی ڈاکٹر روبینہ شاہین کی اوّلین اسلوبیاتی نقاد کی بابت گفتگو کا یہ حوالہ موجود ہے:

''پروفیسر مسعود حسین خان پہلے اردو نقاد اور محقق ہیں جنھوں نے اسلوبیاتی نوعیت کے مضامین لکھ کر تنقید کی دنیا میں باقاعدہ اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد ڈالی۔ انھیں صحیح معنوں میں جدید یتی تنقید اور اسلوبیات کا بانی کہا جا سکتا ہے۔'' [۱۰]

اردو ادب میں بھارت سے تعلق رکھنے والے تنقید نگار مسعود حسین خان کے علاوہ اسلوبیات کے حوالے سے قابلِ ذکر کام کرنے والوں میں ڈاکٹر مغنی تبسّم، ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے نام شامل ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات، اس کے طریقِ کار اور میدانِ عمل کی وسعت سے متعلق اپنی کتاب 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' میں مختلف شعرا کے اسالیب مثلاً اسلوبیاتِ میر، اسلوبیاتِ انیس اور اسلوبیاتِ اقبال کے موضوع پر محققانہ اور مدّلل گفتگو کی ہے۔ ڈاکٹر سحر انصاری کے حوالے سے ڈاکٹر اشرف کمال نے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی اسلوب کے زمرے میں پیش کی گئی وضاحت ان الفاظ میں پیش کی:

''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس کتاب کے پہلے مقالے اور ادبی تنقید اور سلوبیات میں مکمل وضاحت کر دی ہے کہ وہ اسلوبیات کو کیا سمجھتے ہیں؟ کتنا سمجھتے ہیں؟ نیز یہ کہ اسلوبیات میں تجزیے کی گنجائش کتنی ہے اور اس کی حدود کیا ہیں؟ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس امر کی وضاحت کر دی ہے کہ وہ ادب کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتے۔ انھوں نے اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے اور اسے جامع اسلوبیات کا نام دیا ہے۔ [۱۱]

اسلوب ہی کے ضمن میں ڈاکٹر محمد کیومرثی کا یہ اہم بیان بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ 'موضوعات اور ماحول کی تبدیلی سے مصنف کے اسلوب کا رنگ و آہنگ تبدیل تو ہوتا ہے مگر اس کا بنیادی اسلوب اپنی اصل حالت میں ہی برقرار رہتا ہے۔' ان کے خیال میں:

''...تخلیق کار کا بنیادی اسلوب، محض طرزِ بیاں ہی نہیں ہوا کرتا کیونکہ طرز بیان اسلوب کی مکمل وضاحت سے قاصر ہوتا ہے۔ عام طور پر افسانہ نگار اپنے افسانے میں پیش کردہ جذبات مختلف نوعیت کے تجربات پر محیط ہوتے ہیں۔ یہی متنوع تجربات ہی تخلیق کار کا اسلوب متعین کرتے ہیں جس کے نتیجے میں ہر افسانہ نگار کا جداگانہ اسلوب اس کی پہچان بن جاتا ہے۔'' [۱۲]

طارق مسعود نے اسلوب کے ضمن میں کافی طویل اور تفصیلی بحث میں شرق و غرب دونوں کے مفکّرین کی پیش کردہ اسلوبیاتی تقسیم کی ۲۱/ سے زائد حسبِ ذیل اقسام بیان کی ہیں جس سے یہ تقسیم مجموعۂ اضداد سی محسوس ہونے لگتی ہے:

تعقیدی اسلوب، مذہبی اسلوب، مقفٰی، مسجع، مرجز اسلوب، تمثیلی حکایتی اسلوب، رنگین مرصّع اسلوب، محاوراتی اسلوب، بنیادی اسلوب، سپاٹ و سادہ اسلوب، بیانیہ اسلوب، توضیحی اسلوب، انانیتی اسلوب، شگفتہ یا تاثراتی اسلوب،

طنزیہ یا ظرافت آمیز اسلوب، خطیبانہ اسلوب، حکیمانہ فلسفیانہ اسلوب، مرقع نگاری یا محاکاتی اسلوب، استعاراتی اسلوب، اسلوبِ جلیل، علامتی اسلوب، ہیجانی 'ماورائی یا منتشر الخیالی کا شکستہ اسلوب، امتزاجی اسلوب۔ ۱۳؎

اسلوب کے ضمن میں اس تعارفی بحث کے پسِ منظر میں اگر دیویندر اسر کی ادبی کاوش 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' پر نگاہ ڈالیں تو ان کی یہ تصنیف اسمِ بامسمیٰ اس لیے بھی کہلائی جاسکتی ہے کہ اس میں دیویندر اسرؔ کی اپنی شخصیت نمایاں طور پر عکس انداز دکھائی دیتی ہے۔ داغِ ہجرت کے صلے میں ملنے والے صدمات کا داخلی کرب، دیویندر اسرؔ کی شخصیت میں نمو پا کر شدتِ جذبات کی صورت اُمڈ کر 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسلوبِ نگارش کے لحاظ سے 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' وہ عمدہ کاوش ہے جس میں دیویندر اسرؔ نے واحد متکلم کے صیغے میں اپنی داستانِ حیات' آٹو رائٹنگ' کے انداز میں پیش کی ہے۔ اس جداگانہ طرزِ اسلوب میں آزادروی کے جھانکتے عکس کے علاوہ قاری کو مختلف کرداروں اور پلاٹ کی پرچھائیوں میں کہانی پن کی ریکھا بھی رقصاں دکھائی دیتی ہے۔ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' جداگانہ وجودی فکر کے تابع وہ تحریر ہے جس میں مصنف نے اپنے اندازِ بیاں میں فکشن اور ناول کے مروّجہ لگے بندھے اصولوں سے کھلم کھلا انحراف برتا ہے مگر دنیائے ادب میں اس بیانیہ داستان کو تحسین آفرین نگاہ سے اس لیے بھی دیکھا گیا کہ اس کے چند ایک نمونے اردو ادب کی ابتدائی داستانوں کے طرزِ بیان سے میل کھاتے ہیں۔ اس امر کی اضاحت کے لیے میر امن کی 'باغ و بہار' کا ابتدائی پیرائیہ پیش ہے:

''اب آغاز قصے کا کرتا ہوں، ذرا کان دھر کر سنو اور منصفی کرو! سیر میں چار درویش کی یوں لکھا ہے اور کہنے والے نے کہا ہے کہ آگے روم کے ملک میں کوئی شہنشاہ تھا کہ نوشیرواں کی سی عدالت اور حاتم کی سخاوت اس کی ذات میں تھی...'' ۱۴؎

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' سے قبل ناول نگاری کے بنے بنائے اصولوں کے تحت مخصوص لگا بندھا سا فریم ورک اور متعین فارمولا مروّج رہا ہے اور نہ ہی کوئی ناول اپنا جداگانہ طرزِ اسلوب متعین کر پایا حالانکہ چند ایک سوانحی ناولوں سے کی گئی ادبی کاوش بھی قرۃ العین کے ناول 'آگ کا دریا' کی شکل میں بیانیہ الجھاؤ کا شکار ہو کر رہ گئی تاہم دیویندر اسر نے اس مروّجہ روایت سے مکمل انحراف برتتے ہوئے ناول کی تاریخ میں نہ صرف اک انوکھی تکنیک اپنائی بلکہ اک حیرت زدہ کر دینے والا تجربہ بھی کر ڈالا۔ دیویندر اسرؔ نے اپنے ناول کے چھوٹے سے کینوس میں ملکی تاریخ کے پس منظر میں رونما ہونے والے حادثات کے تسلسل کا منظر نامہ، داستان گوئی کے بیانیہ انداز میں پیش کرتے ہوئے اس میں، سیاست کے نرالے رنگ، سیکس کے رنگین انگ، سماج، ادب، فن اور تخلیق کے انوکھے ڈھنگ کے ساتھ ساتھ حیات و ممات کے پراسرار پیچیدہ واقعات، قاری کے سامنے کچھ اس انداز میں پیش کیے ہیں کہ قاری اس داستانِ حیات کے مطالعے میں منہمک ہو کر گویا ناول اور افسانے کا سرے سے فرق ہی بھول کر رہ گیا۔

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' سے متعلق بحث کے مجوزہ موضوعات کی جانب رخ کرنے سے قبل دیویندر اسرؔ کو میّسر

ماحول اورانھیں درپیش معاشی ومعاشرتی پسِ منظر سے آگاہی ضروری ہے جس کے بعد ہی ناول کے مختلف ابواب کے فکری موضوعات پر بحث میں آسانی رہے گی۔ معاشی ومعاشرتی پسِ منظر پر نگاہ ڈالنے کے بعد 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے مختلف موضوعات: دیویندر اسرّ کی آدرش، ماضی پرستی، حب الوطنی، رومانیت، خیر وشر کی کشمکش، فسادات ہجرت ۱۹۴۷ء، ناول کی زبان، منظر کشی، مکالمہ نگاری، ناول کی تکنیک، بیانیہ، علامت نگاری، تجریدیت اور کہانی پن وغیرہ پر بھی بحث کی جائے گی۔ سب سے پہلے برّصغیر پاک وہند کی تہذیب وثقافت پر مرتبہ عالمی معاشرتی ومعاشی اثرات پر بحث کی جاتی ہے۔

۴.۳۔ پاک وہند تہذیب وثقافت اورادب پر عالمی ادبی اثرات:

عالمی جنگوں کے بھیانک اور خطرناک نتائج کی وجہ سے عالمی معاشرے کے افراد کی بے چینی اور بے قراری میں روزافزوں اضافہ ہونے لگا۔ معاشرتی وسماج کا زمانۂ حال تو مخدوش تھا ہی مگر زیادہ پریشان کن صورتحال کا باعث مستقبل کے بارے میں پائی جانے والی بے یقینی بھی تھی۔ عالمی سطح پر معاشی انقلاب سے پیدا شدہ معاشرتی تغیّرات نے انسانی زندگی کے جملہ پہلو نمایاں طور پر متاثر ہونے سے برّصغیر کی معاشرت اور ادب کا متأثر ہونا بھی لازمی امر تھا۔ عالمی دگرگوں صورتحال، ملکی سماج ومعاشرت کے بارے میں درپیش تلخ تجربات، ذاتی زندگی کے نامساعد معاشی حالات وغیرہ کے مسلسل تغیّر پذیر زمینی حقائق کے پسِ منظر میں دیویندر اسرّ کا ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' منظرِ ادب پر نمودار ہوا۔ انیسویں صدی کی سائنسی معلومات اور مشینی ایجادات سے صنعت وحرفت کی نمایاں ترقی سے خام مال کی فراوانی، مصنوعات کی آسان اور وافر مقدار میں تیاری سے معاشی انقلاب برپا ہو چکا تھا۔ اس انقلاب میں مزید تیزی لانے اور متعلقہ ممالک کی ایک دوسرے پر سبقت جتانے کے لیے یورپی ممالک کی آپس میں بھی دوڑ شروع ہوگئی۔ معاشی انقلاب نے مغرب میں صدیوں کا مروّج جاگیردارانہ نظام تہہ وبالا کرتے ہوئے وہاں کی معاشرتی زندگی پر نمایاں اثرات مرتب کیے جس سے مغرب کے معاشرتی رویّے بھی تبدیل ہوکر رہ گئے۔ ڈاکٹر عمّارہ جاگیردارانہ نظام میں پائی جانے والی کمزوریوں کے بارے میں یوں تبصرہ کرتی ہیں:

> ''شہروں میں ترقی کے ساتھ ساتھ تاجر طبقہ پیدا ہو رہا تھا، جبکہ گاؤں میں ساہوکار طاقت اختیار کرتے جا رہے تھے۔ جاگیردار چونکہ اپنی جاگیر کا انتظام ٹھیک طرح سے سنبھالنے کی بجائے عیش وعشرت پر دولت خرچ کرتے رہے، جس سے مالی حالات کی خرابی پیدا ہوئی جس نے اندر ہی اندر سے جاگیرداری نظام کو کمزور کر دیا تھا۔''[۱۵]

بیسویں صدی کے آغاز سے بین الاقوامی معاشرتی اور معاشی حد بندیوں کی کھوکھ سے جنم لینے والی مادی ترقی سے جاگیردار، خوشحال اور متوازن طبقہ بری طرح مغلوب ہوا جس سے صدیوں پرانی معاشرتی وسماجی تقسیم کے یکسر بدل جانے سے رونما ہونے والے تغیرات کے اثرات سے عالمی ادب بھی اپنا دامن نہ بچا پایا۔ یوں ان معاشرتی تغیّرات نے ادب کے دامن میں نئے نئے موضوعات ڈال دیے۔ پھر جدید سے جدید تر کی تلاش وپیروی میں، نئی نئی اصناف سخن کے منظر ادب پر رونما ہونے سے عالمی ادب میں بالعموم اور مغربی ادب میں بالخصوص، طبقاتی کشمکش اور اس کے مثبت ومنفی اثرات کی عکاسی

ہونے لگی۔اس عالمی معاشرتی تشکیل نواور ثقافتی تبدیلی سے پیدا شدہ جدید فکری تغیرات کے ثمرات ہمیں اس دور کی نئی اصنافِ سخن اور نئے موضوعات، دونوں صورتوں میں ادبی منظر نامے پر دکھائی دیتے ہیں۔اہل فکر نے، اسی طبقاتی کشمکش کی کھوکھ سے جنم لینے والے واضح تضادات سے متاثرہ جدید معاشرتی تشکیل نو، جدید انسانی طرزِ حیات اور ثقافت میں یکسر تبدیلیاں محسوس کرتے ہوئے بیسویں صدی کو تضادات کی صدی کا نام دے دیا۔صنعتی انقلاب نے انسانی ذہنی روّیے، مشینوں کے تابع کرنے کے ساتھ ہی اس کے احساسِ مروّت اور دیگر لطیف جذبات بھی موت کے گھاٹ اتار دیے۔مغربی معاشرت نے جب نئے ادبی افکار کی یلغار سے اپنی معاشرت وادب کی تسخیر کے بعد، برّصغیر کی سرحدیں پھلانگ کر یہاں کی معیشت، معاشرت اور ادبی فکروسوچ کو بھی مغلوب کیا تو نہ صرف یہاں کا صدیوں پرانا نظامِ اقدار یکسر مسخ ہوکر رہ گیا بلکہ یہاں کا باسی بھی پیرویٔ مغرب کی اندھی تقلید میں اپنی معاشرت کی تمام اخلاقی اقدار پسِ پشت ڈال کر منفی نتائج بھگتنے لگا:

> ''برّصغیر کے صدیوں کے تہذیبی ارتقاء میں پلنے والے انسان کی شکست وریخت کا عمل اور اسے پہنچنے والے پیہم ذہنی صدمات نے جن کیفیتوں اور احساسات کو راہ دکھائی، انھیں جانچنے کے لیے بدیسی پیمانوں سے زیادہ اپنے جامِ سفال کی ضرورت تھی، لیکن شاید ہمارے افسانہ نگاروں کے یہاں اثر پذیری کی قوت نے اسے بنے بنائے سانچوں میں اپنے دھکتے ہوئے مسائل انڈیلنے پر مجبور کر دیا۔''[۱۶]

عالمی معاشرے کی طرح ہندوستان میں بھی انیسویں صدی کا اختتام اور بیسویں صدی کا آغاز متذکرہ ہیجان خیز ہنگاموں، سیاسی تحریکات اور جدید مغربی فکری رجحانات کے ساتھ ہی ہوا۔بیسویں صدی کے نصف تک کا عرصہ ذہنی، سیاسی، تہذیبی اور سماجی تبدیلیوں کے اعتبار سے انتہائی تیز رفتار عہد شمار ہوتا ہے۔یہی وہ دور تھا جب ادیب کسی بھی موضوع پر قلم اٹھانے سے پہلے، اپنی تخلیقات عالمی تناظر میں پرکھنا ضرور تھا۔دو عظیم جنگوں سے ہونے والی ہولناک تباہی کے اثرات کے ساتھ ساتھ، برّصغیر کے خونی فسادات کے دوران پیش آنے والے خوفناک قتل و غارت کے واقعات کے بعد، پرتشدّد ماحول میں انسانی اقدار کے زوال کے بعد یہاں کی ادبی دنیا میں بھی فکری سطح پر ذہنی تناؤ اور عدم برداشت کی لہر سی چھا گئی تھی۔اسی لیے عالمی ادب میں کبھی تو خدا کی موت کی خبر سنائی گئی تو کبھی انسان اور انسانیت کے خاتمے کی اطلاع دی جانے لگی۔کبھی تاریخ کے خاتمے کا اعلان ہوا تو کبھی نظریے کے خاتمے کا۔جس کے بعد جدیدیت کے خاتمے کے اعلانات کے علاوہ جب آرٹ کے خاتمے کا بگل بجایا گیا تو ساتھ ہی ادیب، نقاد کی موت اور ادب کے خاتمے کا اعلان بھی سنائی دینے لگا:

> ''یہی صورتحال ادب کی ہے۔ادب کی موت کا علان بھی جاری ہو چکا ہے۔ناول کی موت۔(ایلیٹ) نظم ایک مرتی ہوئی صنف ہے۔(ایڈمنڈ ولسن)۔انسانی رشتوں کا ادب مرگیا ہے۔(ڈی ایچ لارنس) وغیرہ۔تعجب تو یہ کہ ادب کی موت کا اعلان خود ادیب ہی کر رہے ہیں۔گزشتہ تیس برسوں کے دوران امریکہ میں ادب مرگیا۔وہ کچھ تو اپنے ہاتھوں ہلاک ہوا اور کچھ بیرونی حملوں سے۔رہی سہی کسر وسیع سماجی اور تکنیکی تغیر نے پوری کر دی۔''[۱۷]

عالمی سرحدی کشمکش کے اثرات برّصغیر کی تقسیم کی صورت ظاہر ہونے سے جب یہاں کے باسی ہندو، مسلم، سکھ

اورعیسائی برادری میں تقسیم ہو کر مذہبی منافرت کا زہر پینے لگے تو یہی زہر عام زندگی کے علاوہ یہاں کے ادب میں بھی سرایت ہو کر گروہ بندی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ملکی بٹوارے سے، معاشی ومعاشرتی سطح پر خاطر خواہ نقصان تو ضرور ہوا مگر ادبی گروہ بندی کا اک مثبت پہلو یہ ابھر کر سامنے آیا کہ گروہ بندی کی اسی تقسیم کی بدولت موضوعاتی تنوع بھی ظاہر ہونے لگا جس نے اصنافِ سخن کے دائرہ کار میں نمایاں وسعت پذیری پیدا کرتے ہوئے یہاں کے ادبی منظر نامے کو قابلِ ذکر تقویت بخشی۔[۱۸] برّصغیر میں مغربی ادب کی تقلید و پیروی میں افسانوی ادب کا آغاز ہوا تو ابتداً اس صنف پر مغربی افسانے اور وہاں کی تہذیبی زندگی کا نمایاں اثر تھا۔ چنانچہ بدیسی زبانوں، مثلاً انگریزی، روسی، ترکی اور فرانسیسی ادب کے تراجم کرتے ہوئے یہاں کے افسانہ نگار اصل زبانوں کے اثرات کے سحر سے بھی بچ نہ پائے۔[۱۹] غیر ملکی زبانوں کے اثرات کے حامل افسانہ نگاروں کی فہرست میں موپساں، چیخوف، کافکا، آلڈس ہکسلے، ورجینیا وولف، مارشل پروست اور ڈی ایچ لارنس نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان غیر ملکی افسانہ نگاروں کے ادبی افکار کی جھلک ہمیں اردو ادب میں صاف نظر آتی ہے۔ ادب کا قاری منٹو کے یہاں موپساں کے اثرات، راجندر سنگھ بیدی کے ہاں چیخوف کے، احمد علی پر کافکا کے، عزیز احمد پر ہکسلے کے افکار کی چھاپ اور ورجینیا وولف کے اثرات قرۃ العین حیدر پر واضح طور پر محسوس کرسکتا ہے۔ اس سلسلے میں سید وقار عظیم کا خیال ہے:

> ''افسانوی ادب پر کئی چیزیں نمایاں طور پر اثر انداز نظر آرہی ہیں۔ جوائس اور پروست کا پیش کیا ہوا نفسیاتی 'شعور کی رو' کا نظریہ اور کردار نگاری کا ایک زیادہ نفسیاتی طریقہ، لارنس کی دکھائی ہوئی وہ زندگی جس میں ہر ایک اپنے جنسی جذبے کی تسکین کی جستجو میں سرگرداں ہے، ورجینیا وولف کی مادی زندگی کے خلاف بغاوت، ہکسلے کا فلسفیانہ اور منطقی پیرائیہ بیان، چیخوف کا انسانی محبت اور ہمدردی کا عالمگیر جذبہ، فرائڈ کی جنسی نفسیات اور اس میں شعور کا عمل، مارکس کا معاشی نقطۂ نظر، ان سب چیزوں نے ہمارے افسانوی ادب میں ایک ایسی بوقلمونی پیدا کردی ہے جو ہر پچھلے زمانے سے مختلف اور اپنے تنوع کے لحاظ سے حد درجہ خوش آئند ہے۔''[۲۰]

الغرض تراجم کا اردو ادب کو یہ فائدہ ضرور ہوا کہ غیر ملکی ترقی یافتہ جدید ادبی رجحانات سے اردو ادب بھی بہرہ مند ہونے لگا جس سے یہاں کے ادب میں بھی جدید افکار کا در اسی طرح وا ہوا جس طرح ہماری معاشرتی سرگرمیوں میں، مغربی معاشرے کی پیروی میں آزادی، انسان دوستی، روشن خیالی، ذوقِ تحقیق اور سائنسی طرزِ فکر جیسی خوشگوار روایت کو فروغ ملا تھا۔ چنانچہ اس جدید ادبی فکر اور نئی نئی اصنافِ سخن کے رواج پانے سے اردو ادب میں بھی اک نئی تازگی اور توانائی نمو پانے لگی:

> ''جہاں تک مغرب کے تخلیقی ادب کے تراجم کا تعلق ہے اس کا سلسلہ بھی اردو میں انیسویں صدی کے وسط سے شروع ہو جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں انفرادی طور پر اردو تراجم کا سلسلہ جاری رہا۔ ۱۹۳۰ء کے بعد فرانسیسی ادب اور بعض دوسری زبانوں کے دروازے بھی اردو کے لیے کھل گئے۔[۲۱]

مادی ترقی کے منفی اثرات نے معاشی طور پر ایسے پس ماندہ طبقے کو جنم دیا جسے ہمیشہ بے کسی، بے بسی اور مجبوری و لاچاری کا سامنا رہا۔ اسی پسماندہ طبقے نے احتجاجاً، اخلاقی پستی کے دامن میں نہ صرف خود پناہ لی بلکہ معاشرے کے ہر فرد

اور گروہ کو بھی اپنے سحر میں جکڑ لیا۔ اخلاقی پستی کے زہر کے فکری اور ادبی حلقے میں سرایت کر جانے سے ایسے مختلف نظریاتی گروہ وجود میں آ گئے جو اپنی گروہ بندیوں کو ذاتی مفاد و نظریات کی تشہیر کے لیے استعمال میں لانے لگے۔ چنانچہ ادبی منظر نامے پر کبھی تو ادب، صرف جمالیاتی ہتھیار کے طور پر استعمال ہوا تو کبھی فرائیڈین سوچ کے حامل ادیب، ادب کو اپنا مطیع بنا کر پیش کرنے لگے۔ اسی طرح بعض ادیب اپنی ذاتی زندگی کا عکس ادب کے آئینے میں تلاش کرتے نظر آئے تو بعض ادیبوں نے، نت نئے تجربات کی آڑ میں افسانے کو بھی، تجریدیت کی تجربہ گاہ کی بھینٹ چڑھا دیا۔ یوں تجریدیت کے منفی پہلو 'بے معنویت' کے روپ میں کھل کر سامنے آئے۔ اسی طرح اردو ادب کے شارحین نے تخلیق کار کو اک کنارے لگا کر کھڑا کر دیا اور خود تجریدیت اور بے معنویت کے اندھیروں میں ٹامک ٹوئیاں مارنے لگے۔ الغرض اردو ادب نے عالمی دنیائے ادب سے، مثبت اور منفی دونوں طرح کے گہرے اثرات اخذ کیے جن کی واضح چھاپ اردو ادب کے کثیر المطالعہ ادیبوں کی تصانیف پر نمایاں نظر آتی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ مغربی افکار کے اثرات کے زیرِ اثر ہمارا افسانہ عالمی سطح پر روشناس ہونے لگا۔ مغربی خیالات وافکار کے مذکورہ اثرات ڈاکٹر کیومرثی نے اپنے مضمون میں یوں محسوس کیے ہیں:

> ''...اردو افسانے نے برّصغیر کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں سیاسی، نفسیاتی، سماجیاتی، مثبت و منفی کرداری ارتقا، حقیقت نگاری، رومانویت اور دونوں کا امتزاج، خوش اسلوبی، زندگی کی حقیقی تفصیلات، علاقائی ثقافتی روایات، تخلیقی احساس، شعور کی رو، بیانیہ، تمثیل و تجرید و علامت اور بہت ساری معتبر خصوصیات نے اردو افسانے کو نئی تاثیریت اور تہہ داری کی حقیقت عطا کی۔'' [۲۲]

اس دور کے بعض حساس طبیعت اہلِ فکر و نظر نے اصل حقائق سے آگاہی کے بعد، اپنے قلمی ہتھیار کے کاری وار سے جب حالات کی ترجمانی کا بیڑا اٹھایا تو ان کی مدد کرنے مثبت سوچ کے حامل ادیب، گروہ کی صورت اٹھ کھڑے ہوئے۔ ادیبوں کے اسی گروہ میں دیویندر اسرّ کا بھی شمار ہوتا ہے۔ دیویندر اسرّ یوں تو ۱۹۴۵ء کے لگ بھگ افسانوی دنیا میں شمولیت اختیار کرنے والی اس دوسری پیڑھی کے رکن ہیں جو انجمن ترقی پسند مصنفین کے آغاز سے چلی آنے والی پہلی پیڑھی کے سنگ ہی متفق ہو کر چل رہی تھی۔ دوسری پیڑھی کا آغاز ممتاز شیریں سے ہوتا ہوا کرتار سنگھ دگّل، مہندر ناتھ، انتظار حسین، سہیل عظیم آبادی، اقبال متین، رضیہ سجّاد ظہیر، فکر تونسوی، حسن عسکری، قرۃ العین حیدر، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، سریندر پرکاش اور دیویندر اسرّ پر جا ختم ہوتا ہے۔ اس دوسری پیڑھی میں سے اکثر تخلیق کار ترقی پسند مصنفین کی پیروی ہی کرتے رہے مگر ان میں سے بعض کرداروں کی تحلیل اور تجزیہ حالات پر بلا واسطہ طور پر زیادہ زور دینے لگے۔ افسانہ نگاروں کے خیال میں ابتدا ہی سے اردو افسانے میں دو قسم کے ادیب پائے جاتے ہیں جن میں سے ایک گروہ تو ادب کو عمومی اور سماجی و غیر شخصی گردانتا ہے جب کہ دوسرا گروہ، ادب میں تصوّراتی، رومانوی، ذاتی اور شخصی رنگ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ ان کے خیال میں بعض ادیب سماجی اور سیاسی اداروں سے وابستگی نقصان دہ سمجھنے لگے ہیں۔ [۲۳] دیویندر اسرّ بھی اس دوسرے گروہ سے متفق دکھائی دیتے ہیں۔

یہ وہ زمانہ تھا جب اہل قلم افسانے کی ہیئت، اسلوب، علامت وتجرید، تمثیل و بیانیہ، ابہام وابلاغ وغیرہ کی بحث میں الجھے ہوئے تھے بلکہ افسانے کے ضمن میں تنقید نگاروں کو نیا موضوع اسلوب کے حوالے سے بھی ہاتھ آ گیا تھا جس سے افسانے سے متعلق تنقید کے دو اہم تنقیدی رجحانات پروان چڑھنے لگے جنھیں اسلوبیاتی تنقید اور نفسیاتی تنقید کا نام دیا گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ اردو ادب میں تنقید کی بے ربط سی روایت کا آغاز شاعری سے متعلق کتب میں تو تذکروں اور دیباچوں میں اٹھارویں صدی سے ہی چلا آ رہا تھا تاہم تنقید کو باقاعدہ رواج دینے کا سہرا مولانا الطاف حسین حالی کے سر ہے جنھوں نے 'مقدمہ شعر وشاعری' کی صورت ۱۸۹۳ء میں باقاعدہ بنیاد رکھی جسے شبلی، آزاد، وحیدالدین سلیم، مولوی عبدالحق، سید سلیمان ندوی، مولانا عبدالماجد دریابادی، پنڈت کیفی، مجنوں گورکھپوری، مہدی افادی، نیاز فتح پوری، آل احمد سرور، سید احتشام حسین فراق گھورکھپوری، محی الدین قادری زور، کلیم الدین محمد حسن عسکری اور سلیم احمد وغیرہ جیسے تنقید نگار بھی مختلف نظریات وافکار سے متعلق تھے۔

اسی پسِ منظر میں، سماجی، معاشی ومعاشرتی حالات وذاتی تجربات کے خوگر دیویندراسّر نے خود کو، روایت شکن تخلیق کار کے طور پر منواتے ہوئے، نہ صرف اپنی مشق سخن جاری رکھی بلکہ اپنی داستان حیات کے پوشیدہ ابواب تک رقم کرنے سے پہلے زندگی کو اپنی مخصوص نگاہ سے بغور دیکھنے کے بعد 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی شکل میں قاری کے سامنے رکھ دیے۔ دیویندراسّر ایک کھلے ذہن کے تخلیق کار ہونے کے ناطے معاشرتی تبدیلیوں کے سبب ادبی منظرنامے پر ہونے والے اثرات کو مثبت نگاہ سے دیکھ رہے تھے۔ چونکہ انھیں اپنے معاشرتی رویے اور ادبی فکر کی گہرائیوں پر کامل بھروسہ تھا اس لیے وہ کسی بھی تخلیق اور تہذیب کی ساخت شکنی کو خود بھی کھلے دل سے تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ یہاں کے دیگر نقادوں اور تخلیق کاروں کو بھی اپنا کردار ادا کرنے اور جداگانہ منفرد تنقیدی ماڈل تشکیل دینے کی تلقین بھی کرتے رہے:

''ہم ایک ایسے دور سے گزر رہے ہیں جن میں تبدیلیوں کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ جاری ہے جس میں فکری روّیے تیزی سے بدلتے رہتے ہیں۔ عالمی الیکٹرانک میڈیا کے مرکب امیجز اور اطلاعاتی نظام کے جنگجو سپاہی تہذیبی یکسانیت کی ترویج بھی کر رہے ہیں اور اکثریت کے نام پر تہذیبی تفریقات اور تفاوتوں کو اجاگر کر کے تہذیبی خلفشار بھی پیدا کر رہے ہیں۔ اگر ہم چاہتے ہیں کہ تاریخ، تہذیب اور روایت سے ہمارا رشتہ تو ہم پرستی، اندھ وشواس، ماضی (مردہ) پرستی کا، اور حال سے صارفیت اور جارحانہ مادیت کا نہ ہو، نامیاتی اور ارتقا پذیر ہو تو ہمیں خود احتسابی کے عمل سے گزرنا پڑے گا۔''[۲۴]

دیویندراسّر مغربی اور دیگر غیر ملکی ادبی وفکری اثرات کی قبولیت کا مشورہ، بلا تفکر وتدبر ہی نہیں دیتے رہے تھے بلکہ انھیں یہاں کے مثبت معاشرتی اور ادبی وفکری گہرائیوں پر بلا کا اعتماد تھا، جو ان کے ذیل کے بیان سے بھی واضح ہو جاتا ہے:

''ہمیں اس امر کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ہمارے ادب اور کلچر میں جو وسعت اور قوت ہے، تازگی اور توانائی ہے، حرکت اور حرارت ہے، وہ اپنے ادب اور کلچر کا تنقیدی ماڈل تشکیل کر سکتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مغرب کی تمام

تر قدیم اور جدید فکر کا احاطہ کرتے ہوئے مشرق کی تمام تر روایات کو ساتھ لیتے ہوئے ہم اپنے ادب کے دائرۂ فکر میں شامل ہوں اور اس کے اندر اپنے منفرد تنقیدی ماڈل تشکیل کریں۔'' ۲۵

ذہنی وفکری فراخدلانہ رویے کے علاوہ دیویندر اسرّ اک آزادانہ زندگی گزارنے والے انسان ہونے کے باوجود انھوں نے اپنی حیات کے کڑوے کسیلے تجربات بھی طوعاً وکرعاً برداشت کرتے ہوئے کھلی آنکھ سے گزرے ہر پل کو نہ صرف محسوس کیا بلکہ کڑے سے کڑا وقت بھی اپنے مخصوص ڈھنگ اور انداز سے بسر کیا۔ انھیں یقین تھا کہ انسان کو اپنے ارتقائی عمل کے دوران تبدیلیوں کے مختلف کراحل طے کرنے پڑتے ہیں۔ اس لیے 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں دیویندر اسرّ نے اپنی کمزوریوں اور کوتاہیوں کو کھلے دل سے تسلیم کیا تاہم گزرے وقت کے تلخ تجربات، بیتی جوانی کے حسین لمحات سمیت سب کچھ معاشرے سے پوشیدہ راز بنا کر رکھنے کی بجائے عام قاری کے سامنے، جرأت رندانہ سے کام لیتے ہوئے، بنا کسی لیت و لعل، کھول کر بیان کر دیے۔ دیویندر اسرّ کے اس بے باکانہ اسلوب کی شموئل احمد نے کھل کر حمایت کرتے ہوئے کہا ہے:

'خوشبو بن کے لوٹیں گے'... اردو میں مابعد جدید ناول کی طرف ایک قدم ہے۔ اس ناول میں انھوں نے کھل کر زندگی ادب اور فن سے متعلق اپنے خیال کا اظہار کیا ہے بلکہ جسموں کی بات کرتے ہوئے وہ اپنا پہلا جنسی تجربہ بھی بیان کرنے سے نہیں چوکتے۔ یہ ناول ایک طرح سے ان کی سوانعمری بھی ہے اور confession بھی۔'' ۲۶

اپنے وقت اور حالات کے بہترین ترجمان ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے ذریعے دیویندر اسرّ نے زندگی کے بارے میں اپنا زاویہ نگاہ بھرپو انداز سے پیش کیا ہے جس میں انھوں نے نہ صرف عالمی ومغربی اندازِ فکر کے زیر اثر فنی وفکری سطح پر جدید مغربی افکار سے عملاً استفادہ ضرور کیا مگر توازن کا پیمانہ ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ اگر وہ ایک طرف ساختیاتی تنقید کی تعریف کے پل باندھتے نظر آئے تو دوسری جانب جدید تنقیدی رجحانات کے منفی پہلوا جاگر کرنے میں بھی پس وپیش نہیں برتی۔ وہ تجریدیت کے سیلاب کو حدِ اعتدال میں رکھنے میں کامیاب بھی اسی لیے ہوئے کہ نہ تو وہ اندھا دھند پیرویٔ مغرب کی جانب مائل ہوئے اور نہ ہی انھوں نے کسی مغربی ادبی اور تنقیدی تھیوری یا ازم کو مشرقی ادب کے سر جبراً تھوپنے کی کاوش کی بلکہ اس کے برعکس ان کی ہمیشہ سے یہ کوشش رہی کہ کسی بھی تخلیقی فن پارے کو اس کے تہذیبی، تاریخی اور سماجی تناظر میں دیکھنے اور پرکھنے کے بعد ہی کسی رائے کا اظہار کیا جائے۔ ۲۷

ہر دور میں ایسے مشکل پسند ادیب اور شاعر ادبی افق پر ظہور پذیر ہوتے رہے ہیں جو مروّجہ اسلوب اور مقرّ رہ لگے بندھے تحریری اصولوں سے ہٹ کر اپنا الگ اور نمایاں اندازِ تحریر اپناتے رہے ہیں۔ شروع میں تو ایسے ادیبوں پر نا قابل فہم ہونے کے طعنے کسے گئے مگر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انھی ادیبوں کی تحریریں سمجھ میں آجانے پر عوام نے ان کے فن پاروں کو شرفِ قبولیت بھی عطا کیا۔ ۲۸ دیویندر اسرّ نے بھی اسی اتباع میں مروّجہ اصولوں سے ہٹ کر 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے لیے جدید طرزِ بیان کا ہی انتخاب کیا۔ ان کا یہ ناول تجریدیت سے علامت کی جانب، بے معنویت سے معنویت اور اینٹی سٹوری سے سٹوری کی جانب کے سفر کے علاوہ سٹوری بھی ہے اور تخلیق کار کی اپنی ذاتی زندگی کی کہانی بھی۔ ۲۹ جدید

نظریاتی انقلاب کے حوالے سے رونما ہونے والی تبدیلیوں سے چونکہ دیویندر اسر کا دیرینہ نقطہ نظر بھی یکسر تبدیل ہو گیا تھا اسی لیے وہ کمیونسٹ سیاسی سرگرمیوں کے علاوہ دیگر تنظیموں کے مفاد پرستانہ روّیوں کے سبب، کنارہ کشی اختیار کرتے چلے گئے۔ دیویندر اسّر کے خیال میں ''... پارٹی نے بہت سی غلطیاں کیں ہیں اور اسی مفاد پرستی نے تحریک کو نقصان پہنچایا ہے۔'' ۳۰؎ چونکہ وہ بند نظریات اور اقتدار کی سیاست کے سخت مخالف تھے اس لیے اشتراکیت اور سیاست دونوں سے بیزار ہو کر الگ تھلگ سے رہنے لگے اور خود کو صرف تخلیقی سرگرمیوں تک ہی محدود کر لیا۔

بیسویں صدی کے نصف کے قریب ادبی سرگرمیوں کا آغاز کرنے والے دیویندر اسرّ نے بیسویں صدی کے خاتمے اور اکیسویں صدی میں داخل ہوتے ہوئے ادب کے حوالے سے مستقبل کی منصوبہ بندی کرتے وقت خبردار کیا تھا: ''بیسویں صدی بیت گئی لیکن مستقبل کے چہرے پر کچھ ایسے مسائل کی چھاپ چھوڑ گئی کہ جب تک ہم ان سے نبرد آزما نہیں ہوتے، مستقبل کا اصلی چہرہ نہیں دیکھ سکتے۔'' ۳۱؎ بین الاقوامی میڈیا کے دور کے آغاز اور کمیونیکیشن انقلاب کے ساتھ ہی جب اہل قلم کے خیالات اور افکار تیزی سے بدل رہے تھے تو ایسے حالات میں دیویندر اسرّ، بحیثیت کمیونیکیشن آرٹ طالب علم، جان چکے تھے کہ مغربی ادب کے ان مثبت، مفید اور مؤثر افکار کو میڈیا اور کمیونیکیشن کی دیواروں کے سہارے روکنا، ادبی حوالے سے، منفی رجحانات جنم دینے کے مترادف ہوگا۔ ان کی رائے میں برصغیر کے اہل فکر و نظر کی تجریدیت، جدیدیت اور وجودیت کے کامیاب اور جرأتمندانہ دفاع کے لیے جدید مثبت ادبی رجحانات سے کامل آگاہی ضروری ہے۔

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں برّصغیر اور بین لاقوامی حالات کے پس منظر میں کئی اہم موضوعات زیرِ بحث آئے ہیں۔ یہ ناول جہاں تحریک آزادی کے اک سرگرم مجاہد کی داستان عزم و ہمت ہے، جو انگریزوں کی غلامی سے نجات پانے کی جدوجہد میں عملی طور پر سرگرم رہا مگر آزادی پالینے کے بعد سیاسی و سماجی قوتوں کی سازشی چالبازیاں اسے آزادی کے ثمرات سے محروم کر دیتی ہیں۔ یہ ناول اگر جدوجہد آزادی کے نتیجے میں بپا ہونے والی ہجرت کے کربناک لمحات کی داستان ہے تو لٹے پٹے قافلۂ آزادی کے اس مجاہد کی جنم بھومی چھوڑ کر نئے دیس میں پھر سے آباد ہونے کی پرعزم جدوجہد کی کتھا بھی، جسے آزادی کے ثمرات سے محروم کرتے ہوئے اس کی شناخت تک چھین کر اس کے گلے میں 'مہاجر' کا طوق بھی لٹکا دیا گیا:

''تمھیں داخلہ نہیں مل سکتا۔ کیا ثبوت ہے کہ تم وہی ہو جو بتا رہے ہو کہ تم نے بی اے پاس کیا ہے؟ کیا ثبوت ہے کوئی کاغذ، کوئی پرچہ، کوئی گواہ بھی نہیں تو تمھارے پاس۔' ہاں کچھ بھی تو نہیں میرے پاس۔ نہ کاغذ نہ پرچہ، نہ کوئی ثبوت، نہ کوئی گواہ، نہ نام، گھر نہ دیش۔ میرا گھر، میرا نام، میرا چہرہ، سب کچھ ریکھا کے اس پار رہ گیا تھا جو کاغذ پر کھینچی، زمین پر اتری اور دلوں کو چیرتی ہوئی نکل گئی'' ۔۳۲؎

یوں تحریک آزادی کا یہ متحرک کارکن، خلوص محبت اور مہر و وفا کا یہ مہرہ، مہاجر کی حیثیت سے، جنم بھومی کی یادوں کے صحرا میں سکون کی تلاش میں بھٹکتے ہوئے، جذباتیت و خطابیت، حقیقت و یاسیت، نفرت و محبت کے ہتھیاروں سے مکمل لیس، شعور کی رو میں بہنے لگتا ہے:

''تم جہاں پیدا ہوئے ہو اس دھرتی سے، اس نگر سے، اس گاؤں سے اس جنگل سے ہجرت کر سکتے ہو لیکن اپنے اندر سے اس دھرتی کو اس نگر کو اس گاؤں کو، اس جنگل کو باہر نہیں کر سکتے۔''۴۳

صدماتِ ہجر کی برداشت کے لیے فولادی جگر درکار ہوتا ہے۔ جس طرح دیویندر اسّر نے صدمات کا یہ طویل سلسلہ برداشت کیا، وہ ان کا ہی کارنامہ ہے۔ بچپن ہی میں ماں کی موت کا گہرا صدمہ برداشت کرنا پھر پیدائشی وطن، اپنے گھر اور ان گلیوں تک کو جہاں بچپن اور لڑکپن کا سنہری دور گزرا تھا، خیر باد کہنا، یہ سب دکھ درد انھوں نے کمال جرأت سے نہ صرف برداشت کیے بلکہ نئے وطن میں عزم نو سے حیات نو کا آغاز کیا۔ ہجرت کے تمام تر کٹھن حالات و تجربات، معاشی جبر و استحصال اور اپنوں کی بے مروّتی کے صدمات کی جرأت و استقامت سے برداشت، یہ اس امر کی دلیل ہیں کہ دیویندر اسّر میں صبر و برداشت کا مادہ کوٹ کوٹ کر بھرا تھا، جس کی بدولت ہی وہ اپنا داخلی کرب اک عرصہ تک دل و دماغ میں پوشیدہ رکھنے کے بعد 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی صورت اس کے اعلانیہ اظہار میں سرخرو ہوئے۔ صبر و برداشت ہی کا یہ صلہ تھا کہ عبداللہ حسین اور انتظار حسین کے برعکس، دیویندر اسّر نے اپنی داستانِ حیات بیان کرنے کے لیے، دماغ میں اٹھنے والی جذباتی شدت کے برفانی لاوے کی حدت ۱۹۸۸ء تک دل میں دبائے رکھنے میں کامیاب ٹھہرے۔ دیویندر اسّر نے 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی طرح اپنے افسانوں 'زندگی موت اور خلا'، 'مکتی' اور 'ننگی تصویر' میں معاشی بحران، اخلاقی تنزل، تمدنی ٹکراؤ اور انسانی شناخت جیسے مسائل اور پلازم کے جراثیم'، 'انسان اور انسان' اور 'گیت اور انگارے' میں بین الاقوامی مسائل اور عالمی جنگوں سے پیدا ہونے والے حالات موضوعات کے محور بنائے تھے، جن پر اس سے قبل مقالے کے پہلے باب میں افسانوی مجموعات کے حوالے سے تفصیلی بحث گزر چکی ہے۔ دیویندر اسّر نے 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں اپنی ذہنی و نفسیاتی کشمش کی پیروی میں اپنے احساسات و جذبات، نامساعد حالات و تجربات کے صلے میں درپیش ذاتی تشنہ کامیاں، اندرونی کرب، ذہنی نا آسودگی، تحلیلِ نفسی کے زیرِ اثر، کچھ شعوری اور کچھ لاشعوری طور پر یوں پیش کیے کہ دورانِ مطالعہ، عام قاری بھی دنگ ہو کر رہ گیا۔

۴۔۴۔ خوشبو بن کے لوٹیں گے: ابواب کا موضوعاتی مطالعہ۔

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' پہلی بار ۱۹۸۶ء میں ہندی زبان میں شائع ہوئی اور پھر دو سال بعد اردو زبان میں اشاعت کے ساتھ ہی اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہوئے۔ مشہور شاعر اور آرکیٹیکٹ ریاض لطیف نے اس کا انگریزی ترجمہ ''Memories of Fragrance'' کے نام سے بھی شائع کیا۔ دیویندر اسّر اپنی یہ کتاب ناول کے زمرے میں ہی شمار کرتے ہیں مگر ان کے قریبی دوست نند کشور وکرم نے ۸۸ر صفحات پر محدود ضخامت کے پیش نظر اسے ناولٹ کا نام اس لیے دیا کہ ناقدین کا ایک گروہ، ضخامت ہی کو ناول کا بنیادی وصف گردانتا ہے جب کہ حقیقت میں ناول اور ناولٹ کی تخصیص میں ضخامت شرطِ اوّل ہرگز قرار نہیں دی جاسکتی۔۴۴

۹ر ابواب پر مشتمل یہ فن پارہ 'شعور کی رو' میں آٹو رائیٹنگ کے انداز اور واحد متکلم کا صیغہ استعمال کرتے ہوئے

احاطہ تحریر میں لایا گیا۔ اس سے قبل 'آٹو رائٹنگ' پر بحث گزر چکی ہے جس سے راوی کے منظر نامے سے متعلق بیانات زیادہ معتبر اس لیے محسوس ہوتے ہیں کہ راوی بطورِ گواہ کے کرداروں کی خوشیوں اور دکھوں میں برابر کا شریک ہو کر قاری کو کہانی کے قریب تر لے آتا ہے۔ دیویندر اسّر سے قبل سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند کے ہاں بھی افسانوں میں واحد متکلم صیغے کا ورتارا مختلف صورتوں میں ملتا ہے۔ دونوں افسانہ نگاروں نے کبھی واحد متکلم کا صیغہ بروئے کار لاتے ہوئے کہانی کا حصہ بن کر کہانی بیان کی تو کبھی بذاتِ خود افسانے کا کردار بن کر اپنے اندازِ بیان کو جان دار بنایا۔

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے موضوعاتی مطالعے کے ضمن میں سب سے پہلے ناول کی ضخامت اور ابواب کو دیکھا جائے تو ۸۸؍صفحات کے '۹' ابواب پر مشتمل اس ناول کا براہ راست آغاز، عام روایت کے برعکس ابواب بندی کی روایت سے اجتناب برتتے ہوئے دیویندر اسّر اپنے پیارے دوست کی ناگہانی موت پر شدتِ غم سے مغلوب اپنے دکھی جذبات کا اظہار یوں کرتے ہیں کہ ہیں ''یدھشٹر! وہ کون سی قوت تھی کہ تم بدیش جاتے جاتے مانسرور چلے گئے اور جب تم لوٹے تو برفانی طوفان میں گھر گئی ایک معمر خاتون کی جان بچاتے بچاتے اپنی جان دیدی''۔ ۳۵ اس جذباتی آغاز کے بعد پیش لفظ یا دیباچے کی بجائے 'سوال یہ تھا' کے عنوان سے زندگی کے ساتھ سوال و جواب کی تکرار کی صورت اک تعارفی نوٹ درج ہے:

''ہم کیا ہیں؟ کیوں زندہ ہیں؟ کدھر جا رہے ہیں؟ کبھی پرانی راہ اختیار کی ہوگی۔ کبھی نئی کی تلاش کی ہوگی....لوگ ملے ہوں گے جن سے ہم 'ٹرن آن' ہوئے ہوں گے یا 'ٹرن آف'۔ کچھ اصول ہوں گے جو اکثر ٹوٹ گئے ہوں گے۔ شاید کچھ بچ گئے ہوں گے یا بدل گئے ہوں گے۔ کیا کیا نہ بیتی ہوگی اس دلِ معصوم پر۔'' ۳۶

متذکرہ بالا اہم سوالات 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے جملہ ابواب کا احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ سوالات کی اس تکرار کے بعد فیض احمد فیض کی نظم درج کی گئی ہے جس کا اختتامی شعر دیویندر اسّر کی خوش ذوقی کی عمدہ مثال کہلایا جاسکتا ہے۔ 'ہم دھوپ بن کے چمکیں گے، اور خوشبو بن کے لوٹیں گے' شعر سے مترشح خیالات و جذبات پورے ناول میں محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' ناول دراصل دیویندر اسّر کے زندگی اور موت کے بارے میں ان نظریات کی تفصیل پر محیط ہیں کہ زندگی کا دیویندر اسّر کے ساتھ کیسا برتاؤ رہا ہے اور اسی طرح انھوں نے زندگی سے کیا سلوک روا رکھا؟ بلکہ اسی کشمکش میں دیویندر اسّر عمر بھر یہ نتیجہ بھی اخذ کر ہی نہ پائے کہ انسان، زندگی کو جی رہا ہے یا کہ زندگی انسان کو؟

مذکورہ بالا بحث کے بعد اب ناول کے ابواب کے مختصر تعارف اور ان ابواب کا لبِ لباب بیان کیا جاتا ہے۔

۱۔۴۔۴۔ باب اوّل:

زیرِ بحث ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی خصوصیات' میں یہ بھی شامل ہے کہ ناول کے جملہ ابواب بلا عنوان ہیں البتہ عام ڈگر سے ہٹ کر دیباچے کو 'سوال یہ تھا' کا عنوان دیا گیا۔ ناول کے جملہ ابواب پر فرداً فرداً بحث کا آغاز ناول کے ۱۶؍صفحات پر مشتمل پہلے باب سے کیا جاتا ہے جس میں دیویندر اسّر نے بدن اور روح کے مابین بحث میں یہ وضاحت پیش

کی ہے کہ بظاہر کینسر کے جسم میں داخل ہونے سے بدن کا مفلوج ہونا یقینی امر ہے لیکن یہ دکھ اس وقت دو چند ہو جاتا ہے جب یہ مرض جسم کے ساتھ ساتھ روح تک بھی مفلوج کر دے۔ دیویندر اسّر بدن کو لاحق کینسر سے متعلق پریشان کبھی نہیں رہے کیونکہ بدن نے تو اک روز فنا ہو ہی جانا ہے، لیکن اس کے برعکس اصل پریشانی اور دکھ کی بات یہ ہے کہ جب یہی کینسر روح کے ساتھ ساتھ بدن بھی بیمار کر دے اور یہ صورتحال یقیناً زیادہ اذیت ناک ہونے کے ساتھ ساتھ لا علاج بھی ہو جاتی ہے۔ روح کی اس اذیت ناک مرض کا آغاز دیویندر اسّر کی کمسنی میں ہی ماں کی موت سے اس وقت ہو گیا تھا جب انھیں ماں کی آغوش سے زبردستی جدا کر دیا گیا۔ گویا یہ صدمہ دیویندر کو درپیش آنے والی پہلی ہجرت کا صدمہ تھا۔ پھر اسی اذیت ناک سلسلے کا دوسرا تجربہ انھیں مادر وطن کی آغوش سے، اپنے گھر، اپنی گلیوں اور اپنے پیاروں سے مجبوراً ہجرت کی صورت میں اٹھانا پڑا۔ پے در پے ہجرتوں کے تسلسل سے ملنے والے روحانی کینسر کے کرب کو نہ صرف تقویت ملتی رہی بلکہ ہجرتوں کے اس تسلسل نے تو جیسے رکنے کا پھر نام ہی نہیں لیا۔ دیویندر اسّر کو زندگی میں درپیش روحانی کینسر کا اک اور اذیت ناک واقعہ اس وقت بھی پیش آیا جب وہ بیٹے کی سالگرہ پر کپڑوں کا تحفہ خریدنے کے لیے رات دیر گئے تک بازار کی مختلف دکانیں گھومتے رہے اور تلاشِ بسیار اور خواری کے بعد تحفہ خرید کر جب گھر پہنچے تو وہاں ان کا کوئی بھی منتظر نہ تھا بلکہ گھر کے سبھی افراد سو گئے تھے۔ یوں بدقتِ تمام خریدا گیا وہ سوٹ، خاموشی سے ٹیبل پر رکھ کر وہ بھی اپنے کمرے میں سونے چلے گئے، لیکن نجانے وہ کیسے سو پائے ہوں گے؟ اسی طرح ایک بار جب وہ دفتری مصروفیات کے بعد رات دیر سے گھر پہنچے تو بیگم انتہائی غصے کے عالم میں اندر ہی سے چیخنے چلانے لگی کہ 'جہاں سے آئے ہو وہیں واپس چلے جاؤ، گھر میں تمھاری بالکل بھی ضرورت نہیں!' اور اتنا کچھ کہنے کے بعد وہ دروازہ کھولنے سے ہی انکار کر دیتی ہے۔ بیگم کے اس روّیے کے برعکس دیویندر اسّر خود تو ہمیشہ بیگم کے گھر دیر سے آنے پر اسے دروازہ کھٹکھٹانے کی زحمت سے بھی بچانے کے لیے، عموماً گھر کا دروازہ نیم وا ہی رکھ چھوڑا کرتے تھے تاکہ گھر داخل ہونے میں اسے کسی دقت کا سامنا ہی نہ کرنا پڑے۔ اپنوں کے انہی روّیوں سے دیویندر اسّر کے روحانی کینسر کو تقویت ملتی رہی۔

اسی باب میں دیویندر اسّر نے پے در پے صدمات کی داستان سنانے کے علاوہ اپنے لڑکپن میں جوان عورت کے نسوانی جسم سے تلذذ کا پہلا واقعہ بیان کرنے میں بھی کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کی بلکہ اس کے برعکس اپنا یہ ذاتی تجربہ اس دلیری سے بیان کیا جو شاید کوئی دوسرا کر ہی نہ پاتا۔ دیویندر اسرّ نے ۱۵ رسال کی عمر میں اپنی جسمانی بلوغت کے احساسات پر مبنی اک جوان اجنبی لڑکی کے ساتھ کیمبل پور کی 'چھلاٹ' ندی میں اکٹھے نہانے کے واقعے کا بے باکانہ تفصیلی بیان، دیویندر اسّر کے جرأتِ اظہار کا واضح ترجمان بھی ہے۔

۴.۴.۲۔ باب دوم:

ناول کا دوسرا باب ۷ رصفحات پر مشتمل ہے جس میں ۱۹۳۹ء کے زبان زدِ عام سوالات کہ 'وہ کہاں جا رہا ہے؟ آزادی کی جنگ لڑنے کیوں نہیں جا رہا؟ پھر ۱۹۴۱ء میں لوگوں کا یہ دعویٰ کہ 'یہ عالمی پرچم تلے لڑی جانے والی ہماری جنگ

آزادی ہے' اور ساتھ ہی ۱۹۴۲ء کے نعرے 'انگریزو! ہندوستان چھوڑ دو' اور اگلے سال ۱۹۴۳ء کا 'پورب دیش میں ڈگڈگی باجے بھوکا ہے بنگال رے بابو بھوکا ہے بنگال' کے نعروں کے ذکر کے بعد ۱۹۴۵ء کے گونجنے والے نعرے 'لال قلعے سے آئی آواز: 'سہگل ڈھلون شاہنواز' وغیرہ جیسے مشہور نعروں کے تذکرے اور پھر ۱۹۴۷ء کے مشہور نعرے 'بٹ کے رہے گا ہندوستان، بن کے رہے گا پاکستان' کی گونج کے پسِ منظر میں پیش آنے والے حالات بیان ہوئے ہیں۔ ساتھ ہی پاک بھارت جنگ کے تناظر میں طویل بحث کے بعد باب کے اختتام کے ساتھ ہی اگلے صفحے پر فیض احمد فیض کی نظم کا ایک بند بھی درج ہے۔ اس باب میں مذکورہ واقعات، دیویندر اسّر کی تنظیمی اور سماجی سرگرمیوں سے متعلق امور کی انجام دہی کے بارے میں فعال کردار کی عکاسی کرتے ہیں کہ کس طرح بنگال کے قحط کے دوران دیویندر اسّر دوستوں کے ساتھ مل کر سماجی سرگرمیاں انجام دیا کرتے تھے۔ اسی باب ہی میں ہجرت کے بعد نئے وطن میں پیش آمدہ تکالیف دیویندر اسّر کے ذاتی تجربات کی روشنی میں بیان ہوئی ہیں کہ کس طرح آزادی کے ان متوالوں سے ان کا وطن چھین کر ان کی تذلیل کرتے ہوئے گلے میں 'مہاجر' کا طوق بھی ڈال دیا گیا۔

۴۔۴۔۳۔ باب سوم:

گیارہ صفحات پر مشتمل تیسرا باب تجریدیت کے رنگ میں رنگا ہوا ہے جس میں خود کلامی کے انداز میں اپنے باطن میں جھانکتے ہوئے دیویندر اسّر نے شخصیت کے نامکمل وجود سے گفتگو کرتے ہوئے اپنی تکمیل کی خواہش کا اظہار بھی کیا اور اپنے پوشیدہ رازوں سے پردہ اٹھانے میں کوئی عار بھی محسوس نہیں کی۔ یہ جرأتِ اظہار درحقیقت ان کے عزم و حوصلے کا اظہار بھی ہے۔ اس باب میں پچھلے باب میں مذکور نعروں کی گونج کا اعادہ بھی نظر آتا ہے اور ساتھ ہی دیویندر اسّر کی جانب سے سرانجام دیے گئے سماجی امور پر اپنے ہمزاد کی زبانی بھرپور تنقید بھی ملتی ہے۔ اپنے ہمزاد کا سامنا ہونے پر پہلے تو دیویندر اسّر چلا اٹھتے ہیں کہ یا خدا! یہ کون ہے؟ پھر ساتھ ہی اپنے ہمزاد پر سوال بھی داغ دیتے ہیں کہ 'تم کب سے مجھے جانتے ہو؟'۔ ۳۷ الغرض باب سوم کے آغاز سے اختتام تک دیویندر اسّر کی باطن میں چھپے اپنے ہمزاد سے نوک جھونک اور فراریت کی جھڑپ برقرار رہتی ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو گزرا ہے کہ ناول کا یہی باب 'مفرور' کے عنوان سے دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعے 'کینوس کا صحرا' میں بھی شامل ہے۔

۴۔۴۔۴۔ باب چہارم:

ناول کا چوتھا باب ۷ صفحات پر مشتمل ہے جو دیویندر اسّر اور پاکستان میں پیچھے رہ جانے والے بچپن کے دوستوں کے مابین ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۲ء کے درمیانی عرصہ میں ہونے والی خط و کتابت کی تفصیلات بیان کرتا ہے۔ دیویندر اسّر دوستوں کے پرانے خطوط جلاتے ہوئے جس کرب سے گزر رہے ہیں اس کا جذباتی اظہار اسی باب میں موجود ہے۔ جلنے کے بعد ان خطوط کے ایک ایک لفظ کے دیویندر اسّر سے مخاطب ہونے کا جذباتی منظر ملاحظہ ہو:

''ایک ایک لفظ چیخ کر ٹوٹ رہا تھا... لپکتے شعلوں کی زبان میں بول رہا تھا۔ ان الفاظ کی بازگشت بھی میرے اندر گونج رہی

ہے۔سن رہے ہونا دوستو! کوئی بات نہیں یہ آوازیں تم سے ٹکرا کر مجھ تک واپس لوٹ آئیں گی یا کسی کتاب کے صفحات پر منعکس ہو کر دل بہ دل سفر کریں گی...ان خطوط کی تو میں نے عبادت کی ہے۔ کتاب تو سب کے لیے برابر ہوتی ہے لیکن چٹھیاں تو ون ٹو ون رشتے کا انٹرا یکشن ہوتی ہیں۔ پرسنل، جو مجھے ہمیشہ نان پرسن ہونے سے بچاتی رہی ہیں اور خط جلانا مجھے پرسن سے نان پرسن بنانے کی کوشش تھی۔''۳۸

اسی باب میں دیویندر اسّر کے پیدائشی شہر حسن ابدال کے علاوہ ان کے تعلیمی گہوارے ڈگری کالج کیمبل پور (حال اٹک) شہر کی گلیوں سے محبت کا ظہار بھی۔ دیویندر اسرّ دوستوں کی پرخلوص محبت کی یاد میں غمزدہ ان کی وفا پر مبنی محبت کا موازنہ اپنوں کی بے وفائی اور بے مروّتی سے کرتے ہوئے بھی نظر آئے:

''دوست اب میرا کوئی گھر نہیں۔آپ راہوں پر دل اور آنکھیں بچھائے ہوئے ہیں اور یہاں اپنے گھر میں آنے جانے کے راستوں کو بند کیا جار ہا ہے۔کیا کیا نہیں بسایا تھا اس گھر میں نئے سرے سے۔اور کیا کیا نہیں لٹایا تھا اپنے ہاتھوں سے، اور رہ گئیں کچھ دیواریں، نفرت جنھیں ہر نئے سورج کے ساتھ اٹھا کر اونچا کر دیتی ہے...''۳۹

۴.۴.۵. باب پنجم:

پانچواں باب ۸؍صفحات پر مشتمل ہے جس میں دیویندر اسّر اپنی ادبی زندگی پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنے لکھنے پڑھنے سے متعلق ذاتی مشاغل سے متعلق آگاہ کرتے ہیں کہ انھوں نے ادبی زندگی کا آغاز سب سے پہلے پہل اردو میں لکھنے سے کیا تھا اور بعد میں ہندی زبان میں بھی طبع آزمائی کرنے لگے۔ پنجابی چونکہ ان کی مادری زبان ہے، اس لیے پنجابی میں مشقِ سخن انھیں زیادہ سہل محسوس ہوتی ہے۔ انگریزی بدیسی زبان ہے مگر اس سے تعلق انھیں اس لیے بھی جوڑنا پڑا کہ یہی زبان روزی کمانے کا ذریعہ بھی تھا۔ دیویندر اسرّ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ انسان اپنے رزق کے حصول کے لیے کیا کیا جتن کرتا ہے اور کن کن کٹھن حالات کا سامنا کرنے کے بعد اپنی ادبی کاوشیں منظرِ عام پر لاتا ہے۔ یہ جملہ کاوشیں اور پیش آنے والے سب مراحل اپنی جگہ بجا سہی مگر اس معاملے میں سب سے اہم کردار ادیب کو پیش آمدہ حالات کا ہوا کرتا ہے۔ ادیب اپنے اردگرد کے حالات کے گھیرے میں اپنے موضوع کی مناسبت سے موزوں اور مناسب زبان کی مدد سے جب اپنے خیالات صفحہ قرطاس پر بکھیرتا ہے تو تب کہیں جا کر اک جاندار ادبی شاہکار منظر نامے پر ابھارنے میں کامیاب ہوا کرتا ہے۔ اور یہ سب اسی صورت میں ممکن ہوا کرتا ہے جب تخلیق کار آسان اور سہل تر زبان کے استعمال سے مکمل آشنا ہو۔ دیویندر اسّر نے یہ معرکہ انجام دینے کے لیے اردو کے علاوہ ہندی، پنجابی اور انگریزی زبان کا بخوبی استعمال کیا۔ باب کے مطالعے کے بعد قاری بخوبی روشناس ہو جاتا ہے کہ ادبی مقام پانے کے لیے دیویندر اسّر کو کئی پاپڑ بیلنے پڑے تب کہیں جا کر وہ نمایاں ادبی مقام پانے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔

پانچویں باب میں قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے دیویندر اسّر اپنے مختلف افسانوی کرداروں کی خودکشی کو درست قرار دیتے ہوئے ان کے اس فعل کو اذیت سے نجات، ذہنی مرض یا مایوسی کی بجائے جنم اور موت پر اختیار کا نام دیتے

ہیں۔ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں خودکشی کو موت پر فوقیت کی بنا پر ہی ان کے دیگر مختلف افسانوی کرداروں میں خودکشی کا رجحان دیکھنے کو ملا۔ 'آنندا' افسانے کے کردار 'آنندا' کی خودکشی، 'کالا جادو' کے 'موہن ڈے'، 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول' کے مختلف کرداروں، 'پرندے اب نہیں اڑتے' کی 'روزی'، 'کالا تل' کی 'سونیا'، 'کالے گلاب کی صلیب کی 'سلویہ'، 'نیند' افسانے کی 'ایرا' اور 'بجلی کا کھمبا' کے نوعمر لڑکے کی وغیرہ کی خودکشیاں واضح مثال ہیں۔ خودکشی کے مرتکب کرداروں میں مردوں کی نسبت نسوانی کرداروں کی تعداد زیادہ ہے۔

کرداروں کی خودکشی کی تاویل میں دیویندر اسّر کا کہنا ہے کہ:

''میں اس خودکشی کی بات نہیں کر رہا۔ جو کسی نا قابلِ برداشت حالت کے دباؤ میں، اذیت کے عروج میں، ذہنی مرض یا خلا، یا مایوسی میں کسی لحاتی کیفیت میں ہوتی ہے۔ بلکہ اس خودکشی کی بات کر رہا ہوں جس کے پیچھے ایک لمبا سفر ہے۔ جدوجہد ہے، انکار ہے۔ تکرار ہے، تخلیق اور فکر و خیال ہے۔ ایسی خودکشی ارنسٹ زوگ، ورجینیا وولف، ارنسٹ ہمینگوے، سلویا پلاتھ، آرتھر کوٹسلر، ہارٹ کرین اور مایکافسکی کرتے ہیں۔ شاید مجھے بھی کسی دن اس راستے پر گزرنا پڑے۔ یہ خود اذیتی کی لذّت ہے یا۔ میں خودکشی کے بارے میں اس لیے نہیں سوچتا کہ زندگی بے معنی اور لغو ہے بلکہ اس لیے کہ میں جنم اور موت میں پر اختیار ہوں۔''[۴۰]

۴.۴.۶۔ باب ششم:

ناول کا چھٹا باب گذشتہ باب پر مزید اضافہ کہلایا جا سکتا ہے۔ ۹ صفحات پر مشتمل باب میں نسوانیت و رومانویت کا رنگ نمایاں ہے جس میں ادب سے متعلق بحث کے علاوہ سیکس اور جنس کو بھی موضوع بنایا گیا۔ دیویندر اسّر نے مرد اور عورت کے جنسی مسائل پر کئی ماہرین مثلاً کینسے، ریخ، فرائیڈ، ہیولاک ایلس، شیر لی ہائیٹ، نینسی فرائیڈے وغیرہ کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ یہ جملہ ماہرین جنس کے مسائل کا مناسب حل پیش کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ انھوں نے مرد عورت کی جنسیات کا باہمی موازنہ یوں پیش کیا ہے:

''مسئلہ ہم بستری کا ہے۔ اسی لیے وہ ایک بستر سے دوسرے بستر تک بھٹکتے رہتے ہیں۔ اور خود ہی بستر بن جاتے ہیں۔ اور جب کوئی بستر بن جاتا ہے تو وہ اپنی قوت کھو بیٹھتا ہے۔ عورت کے پاس کئی انگ ہیں سیکس کے، ہر وار سے بیدار ہونے کے لیے اور اسے جذب کر لینے کے لیے۔ مرد کے پاس تو صرف ایک ہی انگ ہے۔ وہ بھی کون سا یقین آمیز۔ عورت شکتی کا سرچشمہ ہے وہ شکتی ہے جنسی تسکین کے لیے۔ مرد کے لیے خود لذتی اور مباشرت میں کوئی گہرا فرق نہیں۔ مرد کو ہمیشہ مردانگی کی فکر ہوتی ہے۔ مرد کی حدیں ہیں۔ جب وہ نکتۂ عروج پر پہنچتا ہے تو سمٹ جاتا ہے۔ عورت ایمبر یسنگ ملٹی پل آرگزم کے قابل ہے۔ اور مرد تو محض ون ڈائی مشین ہے۔[۴۱]

دیویندر اسّر عورت کی آزادی سے متعلق اٹھائے گئے سوال کا پُر تشفی جواب یوں دیتے ہیں:

...دیکھو مادام! ایک گلاس ٹھنڈا پانی پیو اور گہرا سانس لے کر سوچو۔ آخر تمھارا وومن لبریشن کا شور شرابا کیا ہے؟ اگر مقصد

آزادی، خودکفیلی، برابری اور خودداری اور اپنی آئی ڈنٹٹی کا ہی ہوتا تو انگیا، چولی نہ جلائی جاتی۔ تم مرد بننا چاہتی ہو، جو کچھ تم کررہی ہو وہ ایک طرح سے میسکولین پروٹیسٹ ہے... تمھیں اپنے پستان بھاری کیوں لگتے ہیں؟ یونی ایک اندھیری گپھا کیوں نظر آتی ہے۔ گربھ آشے سے تم آزاد کیوں ہونا چاہتی ہو۔ اس لیے کہ تمھارے لیے یہ محض جنسی لذت کے لیے عورت کے پاس ہیں اور ہمارے لیے تولید کی پیدائش اور پرورش کی مجبوری کے سمبلز۔ تو ہو جاؤ ان سے آزاد۔ لیکن تم مرد پھر بھی نہیں بن سکتیں... میں تو محض یہ کہہ رہا تھا کہ تم اپنے جسم کی حفاظت کے لیے لڑتے لڑتے اپنے جسم کے خلاف ہی لڑنے لگی ہو۔ جب مرد تمھیں عورت سمجھتا ہے تو تم پروٹیسٹ کرتی ہو اور جب تمھیں عورت نہیں سمجھتا تو اوفنس محسوس کرتی ہو، ہمیں نامرد سمجھتی ہو۔"۴۲

عورت اور مرد کو باہمی اتفاق سے مل بیٹھنے اور ایک نکتے پر متفق ہونے کی دعوت دیتے ہوئے دیویندر اسرّ کا کہنا ہے کہ:

''دنیا کی عورتو! ایک ہو جاؤ تمھارے پاس کھونے کے لیے سوائے تمھارے شوہروں کے کچھ بھی نہیں ہے۔ یوں کیوں نہیں کہتے کہ دنیا کے مردو! آواز دو ہم ایک ہیں ہمارے پاس بیویاں ہیں اور بازار میں بکتی عورتیں بھی ہیں اور ہم حرم سجاتے آئے ہیں ہماری کیا حیثیت ہے۔ ہم ہیں متاع کوچہ و بازار کی طرح، اٹھتی ہے ہر نگاہ خریدار کی طرح۔''۴۳

الغرض جملہ باب ہی سیکس اور جنسی مسائل اور آزادیِ نسواں کی تحریک کے بارے میں بحث پر مشتمل ہے جس کے آغاز سے اختتام تک پر دیویندر اسرّ قاری کو اپنی سوچ کے دھارے کے میں ساتھ ہی بہا لے جاتے ہیں:

''میں اپنے گرد عورتوں اور مردوں کے بنتے رشتوں کو دیکھتا ہوں، جسم کو جسم سے چراتے اور ایک دوسرے سے ٹکراتے دیکھتا ہوں۔ قتل، خودکشی، طلاق، زہر کھا کر مرتے اور آگ میں جلتے جلاتے لوگوں کو دیکھتا ہوں۔ پیار پر مرمٹنے والے اور نفرت میں جلنے والے لوگوں کو دیکھتا ہوں۔ سیکس کا سائیں سائیں کرتا سمندر دیکھتا ہوں اور من کا بھٹکتا مدھوبن دیکھتا ہوں تو مجھے یہ سب کچھ بڑا کنفیوزڈ لگتا ہے۔ تمھیں کچھ روشنی ملی تو مجھے بھی خبر کر دینا''۔۴۴

۷.۴.۴۔ باب ہفتم:

ساتویں باب کے دورانِ مطالعہ قاری بخوبی محسوس کر لیتا ہے کہ اب یہ ناول اپنے اختتامیے کی جانب رواں ہے ہے۔ ۳۲ صفحات پر مشتمل یہ باب ناول کا مختصر ترین باب بھی کہلایا جا سکتا ہے۔ باب کے آغاز میں ناول نگار ذہنی کرب اور کشمکش میں مبتلا اپنی بیماری کے دکھ درد جھیلتے جھیلتے موت کے ڈھلتے سائے اپنی نگاہوں سے دیکھنے لگتا ہے۔ دیویندر اسرّ دورانِ ہجرت درپیش صعوبتوں کا ناول کے ابتدائی باب کی طرح، اک بار پھر اعادہ کرتے ہوئے اپنے دلّی جانے کا واقعہ یاد کرتے ہیں جب ان کی جیب میں محض ۸۰ روپے کی مختصر سی پونجی تھی:

''۱۹۵۰ء میں جب میں نیا نیا دلّی آیا تھا جیب میں کل ۸۰ روپے تھے اور ایک اٹیچی کیس کچھ خدشہ تھا۔ اندیشہ یہ کہ کیا ہوگا۔ قرولباغ میں ایک درخت کے سہارے کھڑا تھا۔ رات کے کوئی نو دس بجے ہوں گے۔ دن بھر کی دوڑ دھوپ کا کچھ نتیجہ نہیں نکلا تھا۔ اچانک میں نے کندھے پر کسی کے ہاتھ کا ہلکا سا دباؤ محسوس کیا۔ Young man what is wrong

with you? Nothing. کچھ خاص نہیں۔ وہ مسکرایا۔''۴۵؎

مذکورہ حالات کے باوجود قاری پر عیاں ہو جاتا ہے کہ دیویندر اسّر امید کا دامن مضبوطی سے تھامے رکھنے کے عادی ہیں کیونکہ وہ جیب سے قلاش ہونے کو مفلسی نہیں مانتے بلکہ ان کے خیال میں اصل مفلسی تو دل و دماغ سے قلاش ہونا ہے۔ دکھوں کے عادی ہو جانے اور کوشش وسعی نہ کرنے کو وہ مردانگی نہیں سمجھتے بلکہ ان کے خیال میں اگر پرندہ پنجرے میں قید ہو جائے اور اس کی آزادی کی ساری راہیں مسدود بھی ہو کر رہ جائیں تو آرام سے بیٹھنے کی بجائے اسے پنجرے کی تیلیوں سے پروں کو ٹکراتے رہنا چاہیے کیونکہ پھڑ پھڑانے سے جو سنگت اور ردہم پیدا ہوتا ہے اسی سے صیاد کے دل پر رعب اور دہشت طاری ہوتی ہے۔ اس مختصر باب میں دورانِ ہجرت اٹھائے گئے دکھی حالات کی یاد اور اسی پسِ منظر میں محسوس ہونے والی ذہنی کشمکش اور کرب کی روداد بیان کرنے کے علاوہ ماضی میں سرزد ہونے والی غلطیوں کے احساس جرم کی تلخیوں کا تذکرہ بھی شامل ہے۔ باب کے آخر میں 'ہینا کا ہین' کی انگریزی زبان میں اک مختصر سی نظم اور اس کا اردو ترجمہ کہ 'کب میں جنگلی گھوڑے پر سوار سورج کے دہکتے روشن گھر میں داخل ہوں گا؟' بھی شامل ہے۔

۴۔۴۔۴۔۸۔باب ہشتم:

آٹھواں باب ۷ رصفحات پر مشتمل ہے جس کے آخر میں ساتویں باب کی تقلید میں ایک بار پھر انگریزی زبان ہی میں ایک مختصر نظم درج ہے۔ دیویندر اسّر نے باب کا آغاز موت وحیات کے مابین کشمکش کو مکالمے کی صورت زیرِ بحث لاتے ہوئے ہجرت کے دوران پیش آنے والے تلخ تجربات بیان کیے۔ دورانِ ہجرت چاروں سمت پھیلے موت کے لہراتے سائے نظر آنے کے باوجود ایک ماں اور بیٹی کے مابین رقّت آمیز مکالمہ بازی، راوی کو ایک نئی امید و حوصلہ بخشتی ہے۔ دورانِ سفر خوف وخطر پسِ پشت ڈالتے ہوئے، بیٹی نہ صرف قدرتی مناظر کے حسن سے لطف اندوز ہوتے ہوئے اپنے دل و دماغ میں امید کی کرنیں بیدار رکھے ہوئے ہے بلکہ موت کے منہ میں بیٹھ کر بھی دریا کا پل عبور کرتے وقت اپنی ماں سے مستقبل کی منصوبہ بندیوں میں مصروف نظر آتی ہے۔ راوی اس وقت حیرت زدہ ہو جاتا ہے جب بیٹی اپنی ماں سے مخاطب ہوتے ہوئے کہتی ہے کہ اگر زندہ سلامت منزل تک رسائی ہوگئی تو وہ سب سے پہلے تیرنا سیکھے گی۔ ناول کے اسی باب میں دیویندر اسّر نفرت وغصہ سے اجتناب برتنے کا درس دیتے ہوئے مثال بیان کرتے ہیں کہ اٹلی کی فلم اسٹار 'ایڈونا' جب اپنے 'وولی' نامی نقاد کو تحفے کے طور پر گفٹ پیک میں گھوڑے کی لید (شٹ) بھجواتی ہے تو جواب میں وہ نقاد، فلم اسٹار کو پھولوں کا گلدستہ بھجواتے ہوئے لکھ بھیجتا ہے کہ ہر شخص دوسرے کو وہی بھیجا کرتا ہے جو اس کے پاس موجود ہوتا ہے۔ دیویندر اسّر باب ہذا میں نفرت وحسد کے خلاف اپنے خیالات کھل کر بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''سنو دوست۔ جو شخص نفرت کرتا ہے، غصہ کرتا ہے، دباؤ اور تناؤ اس کی زندگی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ جس سے بچنے کے لیے وہ زندگی بھر خود پرستی، انا اور ڈرگس کی پناہ ڈھونڈتا ہے اور وہ جو کسی شخص کے بارے میں ایک تصوّر، ایک خیال بنا لیتے ہیں اور ساری زندگی وہ اس تصوّر اس خیال کے مطابق ہی اس سے سلوک کرتے ہیں وہ درحقیقت ایسے مائی گرنٹس ہیں جو

نفرت کے ماحول میں ہی محفوظ رہ سکتے ہیں۔نہیں میں وہ نہیں بنوں گا''۴۶؎

دیویندر اسّر انا پرستی کے ہاتھوں پہنچنے والے نقصانات سے متعلق اپنے تجربات کا اظہار کرتے ہیں کہ 'تنہائی اور انا پرستی انسان کو کہیں کا بھی نہیں چھوڑتی۔انا پرستی کے منفی عمل کو اپنانے سے انسان خود کو ایک بالاتر قوت سمجھنا شروع کر دیتا ہے جس کے نتیجے میں وہ اک ایسی شخصیت بن کر ابھرتا ہے جس کے متعلق اس نے کبھی سوچا بھی نہیں ہوتا۔اس کے برعکس تنہائی اور انا سے نجات پا لینے سے انسان کی دنیا یکسر ہی بدل جایا کرتی ہے۔' دنیا کے اس بدلاؤ کے تجربے سے دیویندر اسّر ذاتی طور پر ہو گذرے تھے۔ان کی رائے میں تنہائی اور انا کا نتیجہ فقط تباہی اور بربادی کی صورت میں نکلتا ہے جس سے نجات کا ذریعہ فقط اونچی اڑان سے اجتناب برتنا ہے۔یوں بھی بلندی کی تلاش میں اڑان کے لیے عقل کی بجائے جنون درکار ہوا کرتا ہے۔اور انسان کی مات کھانے کا اہم سبب اس کا انا پرستی کے سحر میں جکڑا جانا ہی ہوا کرتا ہے۔جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے کہ باب کے آخر میں انگریزی نظم درج ہے جس کا اردو ترجمہ کچھ یوں ہے:

''خزاں میں درختوں پر پتے نہیں ہوتے تو پرندوں کے ایک ایک کر کے غائب ہو جانے سے شاخوں پر بھی سناٹا چھا جاتا ہے۔یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ محبت کب آئی اور چلی بھی گئی البتہ مجھے اتنا علم ضرور ہے کہ کچھ دیر پہلے کی میرے اندر موجود خاموشی بہار میں ضرور گنگنائے گی۔''۴۷؎

۴۔۴۔۹۔باب نہم:

نواں اور آخری باب ساتویں باب کی طرح مختصر ہے جو محض ۴؍صفحات ہی پر مشتمل ہے جس کے آخر میں پہلے دو ابواب کے برعکس انگریزی کی نظم کی بجائے تین مختصر پیراگراف پر مشتمل تحریر میں زندگی میں ہونے والی تمام تر ناکامیوں اور مایوسیوں کے پس منظر میں جان بلب دیویندر اسّر اپنے ماضی سے ہمکلام پائے گئے۔ماضی پرستی و بازآفرینی اور ماورائے حقیقت و مابعدالطبیعیاتی کرداروں پر مبنی ناول کا یہ آخری باب بھی دیویندر اسّر کی داستانِ ہجرت ہے جس میں وہ ہجر و کرب کے صدمات کا بوجھ اٹھائے دلّی کو الوداع کہتے ہوئے انجان اور ویران سفر پر اک بیل گاڑی پر رواں شام کے دھندلکے میں، اچانک اک ویران حویلی کے قریب پہنچ جاتے ہیں۔حویلی اتنی بوسیدہ ہوتی ہے کہ اس کا اکھڑا پلستر صاف دکھائی دیتا ہے۔خود کلامی میں مصروف دیویندر اسّر کے حویلی میں داخل ہوتے ہی اک کالی بلی اچانک حملہ آور ہو کر انہیں کچھ دیر کے لیے بیہوش کر دیتی ہے۔ہوش آنے پر دیویندر کو سامنے اپنی ماں مخاطب دکھائی دیتی ہے۔ماں ان سے کھانے پینے اور صحت کے متعلق استفسار کرتی ہے کیونکہ ماں کو اچھی طرح علم ہے کہ عورت کی طرف سے سکھ کا ملنا شاید دیویندر کے نصیب ہی میں نہیں۔ماں کی طرف سے پیش کی جانے والی کھانے کی پلیٹ پکڑنے کے لیے ہاتھ بڑھاتے ہی سارا منظر غائب ہو جاتا ہے۔دراصل یہ منظر دیویندر اسّر کے لاشعور کے نہاں خانوں میں بسے ماں کے تصوّر کے علاوہ اور کچھ نہ تھا، جسے ماں کی موت کے پچاس برس گزر جانے کے باوجود بھی وہ اپنے ذہن میں لیے پھرا کرتا تھا۔حویلی سے واپس پلٹتے ہوئے ماضی کی یادیں اک بار پھر اس وقت حملہ آور ہوتی ہیں جب اُسے بیس پچیس سال پہلے کی بچھڑی دیرینہ دوست 'شیلی' کی صدائیں

سنائی دینے لگتی ہیں جسے وہ اپنے ساتھ لے جانے کے لیے اس کے پرزور اصرار کے باوجود بھی اسے پیچھے چھوڑ کر چلا گیا تھا۔حالانکہ 'شیلی' نے اسے ہر قسم کا سکون بہم پہنچانے اور وفا نبھانے کے وعدے بھی کیے تھے۔'شیلی' کی اس آواز کے ساتھ کہ 'میں زندگی ہوں دیو!' لیکن اس مرتبہ بھی دیویندر کے دونوں ہاتھ آگے بڑھانے پر سارا منظر پھر سے غائب ہو جاتا ہے۔

الغرض یادوں کے سانپوں کے مسلسل ڈسے جانے سے دیویندر کسی طرح بیل گاڑی میں سوار ہو کر گاڑی بان کو، بیل گاڑی تیز چلانے کا کہتے ہیں، مگر پیچھے سے دوبارہ صدائیں آتی ہیں کہ 'گاڑی کیسے چلے گی تمھارا گاڑی بان تو مر چکا ہے۔' ساتھ ہی دیویندر کی نگاہ جب گاڑی بان کی دیمک زدہ لاش پر پڑتی ہے تو وہی کالی بلی پھر سے اچانک نمودار ہوتے ہی جھپٹا مار کر دیویندر کو مزید پریشان کر دیتی ہے۔دیویندر اسّر کے باہر نکلتے ہی زندگی کی راہوں میں پیچھے چھوٹ کر رہ جانے والوں کی گونجتی صداؤں اور دیویندر اسّر کے مابین یہ مکالمہ بازی ہوتی ہے:

''لوٹ آؤ دیو!۔''

'اب میں نہیں لوٹ سکتا۔'

''آگے بڑا بھیانک جنگل ہے اور تم اکیلے ہو۔''

'میرے ساتھ میرا گاڑی بان ہے۔'

''تمھارا گاڑی بان مر چکا ہے۔یہ اس کی لاش ہے۔''

'میں لپک کر گاڑی بان سے لپٹ جاتا ہوں۔وہ دیمک لگی دیوار کی طرح ڈھے جاتا ہے....اوہ! میرے ایشور۔'

''لیکن تمھیں ایشور پر وشواس نہیں تھا۔''

'تو پھر یہ رات کیسے کٹے گی! یہ جنگل پار کیسے ہوگا؟'

''تمھارے پاس تمھارے الفاظ ہیں۔''

'زندگی بھر الفاظ کا موہ کرتے کرتے میں نے کتنے الفاظ جمع کر لیے ہیں۔الفاظ کی یہ گھڑی اٹھائے اٹھائے میں نے کتنا لمبا سفر طے کر لیا ہے میں نے الفاظ کی گھڑی کھولی۔اُف! یہ الفاظ بھی کرپٹ، کائر، ہپوکریٹ اور نامرد ہو چکے ہیں۔'' ۴۸

ناول کا اختتام موت و حیات کے مکالمے کی شکل میں محض ۳ ر پیراگراف میں ایک ہی صفحے پر مشتمل ہے جس میں اپنی ذات اور خواہشات کے گرد اپنے ہی اخذ کردہ اصولوں اور حد بندیوں کے قائم کردہ اس حصار کا پتہ چلتا ہے جس کی ہمیشہ سے وہ پاسداری کرتے رہے ہیں۔انھیں اپنی سوچ کا سانپ عمر بھر ڈستا رہا۔لیکن پھر بھی وہ زندگی کو قدر کی نگاہ سے ہی سے دیکھتے رہے ہیں۔اس زمرے میں ان کا یہ اعترافی بیان کافی اہمیت کا حامل ہے:

''زندگی ہم نے تم سے بہت پیار کیا ہے۔بہت چاہا ہے۔تم ہم سے بہت روٹھی بھی، بے رخی بھی برتی لیکن چاہت کم نہیں ہوئی۔ہم نے تم سے بیوفائی نہیں کی، تھوڑی سی بھی نہیں۔آج اس ڈھلتے سورج کے سائے میں بیٹھے، جب ہم تم سے

دھیرے دھیرے دور ہو رہے ہیں تو نجانے اپنے دوست کا یہ شعر بار بار کیوں یاد آ رہا ہے۔

بھیگی ہوئی شام کی دھلیز پہ بیٹھے: ہم دل کے سلگنے کا سبب ڈھونڈھ رہے ہیں۔۴۹؎

بالفاظِ دیگر دیویندر اسرّ نے زندگی سے وفاداری نبھاتے ہوئے زندگی سے کسی قسم کا گلہ تک کرنے کی بجائے اپنی کمزوریاں اور کوتاہیاں جاننے کے لیے اپنا احتساب بھی جاری رکھا تا کہ دل کے لٹنے اور سلگنے کا سبب جاننے میں بھی آسانی رہے۔

ناول کے آخری ۳/ابواب تلخ حقیقتوں کا وہ مجموعہ ہیں جن میں موت وحیات بیماری اور جہدِ مسلسل کی داستان بیان ہوئی ہے۔ یہی تین ابواب دیویندر اسرّ کی نفسیاتی الجھنوں اور فلسفیانہ خیالات کے پسِ منظر میں ان کی ذاتی ناہموار اور تلخ تجربات پر مبنی داستانِ حیات ہونے کے علاوہ ایک مہاجر کو درپیش عدم تحفظ کے احساسات کا مجموعہ کہلائے جا سکتے ہیں۔ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' ماضی کے اک مسافر کی یادداشت کے گھوڑے پر سوار لاشعور کے نہاں خانوں کی اک سیر ہی نہیں بلکہ یہ ظاہر کی بجائے دیویندر اسرّ کا باطن کا اک سفر بھی کہلایا جا سکتا ہے۔

ناول کے ابواب میں سے عکس انداز خیالات وافکار سے آگاہی کے بعد اب ناول میں زیرِ بحث لائے گئے نکات کے پسِ منظر میں ناول کا تجزیاتی مطالعہ زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔

۴.۵۔'خوشبو بن کے لوٹیں گے' مختلف موضوعات کا تجزیاتی مطالعہ:

اردو ادب کا ہر باشعور قاری اس بات کا گواہ ہے کہ دیویندر اسرّ کا ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' اپنے اندر متعدد موضوعات سمیٹے ہوئے، اپنے شاہکار ہونے کا اعلان کر رہا ہے۔ ناول پر گہری نگاہ ڈالتے ہوئے باب کے آغاز ہی میں دیویندر اسرّ کے اس ناول کے اسلوب پر بحث کے ساتھ ساتھ پاک وہند تہذیب، معاشرت، ثقافت اور ادب پر عالمی ادبی اثرات پر ایک سیرِ حاصل گفتگو گزر چکی ہے جس میں ناول کے مختلف ابواب کے موضوعات بھی زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔ لیکن اس گفتگو کے بعد بھی باب چہارم کے اتباع میں ناول کے چند دیگر موضوعات مثلاً: آدرش، ماضی پرستی، حب الوطنی، رومانیت، خیر وشر کی کشمکش، فساداتِ ہجرت ۱۹۴۷ء، منظر کشی، مکالمہ نگاری، بیانیہ، علامتی، تجریدیت اور کہانی پن، وغیرہ بھی زیرِ بحث لانا ضروری ہے۔ چنانچہ ان موضوعات پر بحث کا آغاز کرتے ہوئے سب سے پہلے اہم موضوع 'آدرش' ہی کو لیا جاتا ہے۔

۴.۵.۱۔آدرش:

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' ناول میں دیویندر اسرّ ماضی کے مسافر کا روپ دھارے یادداشت کے گھوڑے پر سوار، اپنے لاشعور کے نہاں خانوں کی سیر کے دوران، ظاہر سے زیادہ باطن کی شاہراہ پر گامزن رہتے ہوئے قاری کو ساتھ لیے پھرتے ہیں تا کہ دورانِ سفر وہ بھی ان کے نظریۂ فن اور نظریۂ حیات سے متعلق مکمل طور پر آگاہ رہے۔ اپنے اس ناول میں دیویندر اسرّ نے ناول نگاری کی مروجہ روایت کے برعکس، پیش لفظ کے اندراج کی بجائے 'سوال یہ تھا' کے زیرِ عنوان اپنا

نظریۂ فن کچھ یوں پیش کیا ہے:

''عمر کا اک ایسا موڑ آتا ہے کہ اچانک ہمیں یہ آواز سنئی پڑتی ہے اور اپنے آپ سے پوچھنا پڑتا ہے کہ میں نے زندگی سے کیا سلوک کیا ہے؟ اس کے تئیں میرا کیا رویّہ رہا ہے؟ اور اگر ہم یہ آواز نہیں سنتے تو ہم اس سوال کو الٹ دیتے ہیں، زندگی نے میرے ساتھ کیا کیا ہے؟ میرے تئیں اس کا رویہ کیا رہا ہے؟۔'' ۵۰

اسی سوال کے تناظر میں زندگی کی حقیقتوں کے ادراک کے ضمن میں کا مزید کہنا ہے کہ ہر انسان کو اپنی خواہشات کے مطابق یا پھر اپنی خوہشات و پسند کے بالکل برعکس حالات کے تجربات کا سامنا رہتا ہے۔ بالفاظِ دیگر درپیش واقعات و حالات بسر کرنے پر انسان کا کوئی اختیار نہیں ہوتا لیکن اسے اپنی زندگی بادلِ ناخواستہ بھی گزارنی پڑتی ہے خواہ اسے کتنے ہی تلخ واقعات اور نامساعد حالات کا سامنا ہی کیوں نہ ہو۔ عموماً دیکھا گیا ہے کہ انسان کے پسندیدہ حالات و لمحات بڑی تیزی سے گزر جاتے ہیں مگر اس کے برعکس دکھ بھرے غمزدہ اور پریشان کن حالات میں سے گزرنا، جوئے شیر لانے کے مترادف ہوتا ہے۔ ایسے نامساعد حالات میں انسان یہی سوچتا رہتا ہے کہ کاش اسے ان حالات کا سامنا ہی نہ کرنا پڑتا۔ حیاتِ مستعار میں انسانی خواہشات ہمیشہ تشنگی کا شکار رہتی ہیں۔ بقول شاعر 'ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے'۔ دیویندر اسّر کی ذاتی سوچ اور محسوس کرنے کی حس کا اپنا الگ اور جداگانہ زاویہ نظر ہے۔ اپنی سوچ اور فکر کے دھارے میں قاری کو شامل کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''...اور بہت کچھ محسوس کیا ہے، تنہائی، دہشت، ایلی نیشن، غم، غصہ، حسد، مسّرت، مایوسی، لغویت، عزم، دباؤ، ڈپریشن۔ ہم ان سب میں سے کیسے گزرے۔ ڈوبے یا ابھرے، تجربے کچھ تلخ، کچھ ترش، کچھ شیریں رہے ہوں گے۔ کئی واقعات کا شکار ہوئے ہوں گے۔ خوشگوار، سہانے ڈراؤنے، اہم، عام، اور شاید کئی بار ہم نے سوچا ہوگا کاش یوں نہیں یوں ہو جاتا۔ ۵۱

دیویندر اسرّ زندگی کو تغیر و تبدّل کا مجموعہ قرار تو دیتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے بارے میں تفکرّ و تدبر کا دامن تھامے رکھنے کی تلقین بھی کرتے ہیں۔ انھوں نے ذات کی آگہی کے بارے میں تو افسانے کے دیباچے کی بجائے 'سوال یہ تھا' کے عنوان سے اس بارے میں اہم نکتہ اٹھایا تھا کہ انسان کے لیے یہ تفکّر بہت ضروری ہے کہ انسان خود کیا ہے؟ وہ دنیا میں آیا کیوں ہے؟ اور ہر ذی روح کو بالآخر مرنا بھی ہے لیکن دیویندر اسّر کے نزدیک زندگی گزارنے کا راز اسی میں مضمر ہے کہ انسان موت سے خائف رہنے کی بجائے اس کا سامنا کرنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہے کیونکہ 'موت کا دن تو معین ہے' یوں بھی تلخ واقعات کے سبب ملنے والے دکھوں سے، جو ہر روز کی موت ہی کی اک صورت ہے، چھٹکارا پانے کا واحد حل موت ہی میں پنہاں ہے۔ دیویندر اسّر اک اور اہم نکتے کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ زندگی کے جسمانی دکھ تلخ سہی مگر روح کی اذیت سے بہر حال کم کربناک ہوا کرتے ہیں۔

''فکر تو ہے مجھے اس کینسر کی، جس کی جڑیں تو باہر ہیں لیکن جو پھیل رہا ہے میری روح کے اندر کتنے برسوں سے۔ اس کینسر

سے مجھے چھوٹی چھوٹی موتیں ملتی ہیں وہ کہتے ہیں کہ اس سے بڑی اور آخری موت نہیں ہوگی۔ زیادہ سے زیادہ تمھاری روح گہنا جائے گی۔ اور میں ان چھوٹی موٹی موتوں سے ڈرتا ہوں۔ اس لیے اس لمحے اگر بڑی اور آخری موت ہو بھی جائے تو مجھے کوئی غم نہیں ہوگا۔'' ۵۲؎

دیویندر اسّر تنہا زندگی گزارنے کو دیوانے کے خواب سے تعبیر کرتے ہیں کیونکہ ایک زندہ انسان کو زندہ معاشرے کے دیگر افراد کے ساتھ مل کر زندگی گزار کر ہی زندگی کا اصل لطف حاصل ہوسکتا ہے۔ ان کے خیال میں:

''شادی کرنا، بچے پیدا ہونا کافی نہیں۔ یہ صحیح ہے۔ لیکن آزاد کاروبار یا نوکری بھی تمھیں نجات نہیں دے سکتی۔ سماج میں اسٹیٹس یا رتبہ سب بے سود ہے۔ اگر تم دوسرے انسانوں سے دور ہو جاتے ہو تو تمھاری زندگی کے بھی کوئی معنی نہیں رہ جاتے۔'' ۵۳؎

کوئی جنگل کا باسی یا پھر کوئی مافوق الفطرت ہستی ہی تنہا زندگی گزارنے پر آمادہ ہوسکتی ہے، جو چلتے پھرتے انسان کے لیے ناممکن ہے۔ زندگی بسر کرنے کے اس اہم نکتے کو دیویندر اسّر نے اپنے افسانے 'جنگل' میں مافوق الفطرت ہستیوں اور آسیبی ارواح کے مابین مکالمے کے پسِ منظر میں یہ کہا تھا:

''میں کب سے سفر میں ہوں، ایک بے منزل سفر میں، میں جنگل میں پیدا ہوا، جوان، خوبرو اور باشعور اور باحس، وہیں میری موت ہوگئی۔ جب میں نے دوبارہ جنم لیا، بالغ ہوا، تو میں نے ایک جنگل بنایا۔ لیکن یہ وہ جنگل نہیں تھا جس میں، میں جوان، خوبرو، باشعور اور باحس ہوا تھا، بلکہ وہ جنگل تھا جس میں میں جواں مرگ، بے چہرہ اور بے حس ہو گیا...'' ۵۴؎

دیویندر اسّر کی بے چین روح کے دل میں فقیر کا بھیس بدل کر پراسرار دنیا کے سفر پر نکلنے کی خواہش کے پیچھے بھی اک مثبت پہلو پوشیدہ ہے۔

''...ہم زندگی کی باہری سطح کو محسوس تو کر سکتے ہیں لیکن سوال اس درد کا ہے، جو روح کی گہرائیوں تک سرائیت کر چکا ہے... اس کے لیے درد کی کسی گلی سے گزرنا پڑتا ہے... کبھی کبھی انجانی راہوں پر بھٹک جانا، فقیروں کے بھیس میں نکل پڑنا، زندگی کی پراسرار دنیا میں سفر کرنے کے لیے بڑا ضروری ہے۔'' ۵۵؎

زندگی اور موت کے تقابلی جائزے کے علاوہ دیویندر اسّر نے محبت اور نفرت کے جذبات کا باہمی موازنہ بھی پیش کرتے ہوئے کہا تھا کہ انسان اپنی زندگی میں نفرت بھی کرتا ہے اور محبت بھی مگر نفرت کرتے ہوئے انسان کا زاویہ نگاہ اور سوچ ایک ہی نکتے پر مرکوز ہوا کرتی ہے نفرت کرتے ہوئے انسان بس ایک ہی رنگ دیکھ سکتا ہے مگر اس کے برعکس وہ محبت کے طفیل کئی دلفریب اور رنگا رنگ مناظر بھی دیکھ سکتا ہے:

''نفرت کا تو ایک ہی رنگ ہوتا ہے، سیاہ۔ اور پیار کے رنگ ہزار''۔ ۵۶؎

محبت و نفرت کے تقابلی مطالعے کے علاوہ دیویندر اسّ، اس ناول میں علم و ادب کے زاویے اپنے تجربات اور آگہی کے پسِ منظر میں پرکھتے نظر آئے۔ ایک وقت تھا کہ دیویندر اسّر ادبی محافل کی جان ہوا کرتے تھے مگر اہلِ ادب کے منافقانہ

اور مفاد پرستانہ روّیوں نے ان کی طرزِ فکر ہی بدل ڈالی کیونکہ وہ خود بھی سیدھے سادھے خیالات کے حامی تھے اس لیے انھیں مفاد پرستانہ روش سے سخت نفرت تھی۔ انسانیت کے دائرے میں رہتے ہوئے ملکی مفادات کی ذاتی مفاد پر ترجیح ان کا وطیرہ رہا ہے۔ چونکہ وہ مختلف انجمنوں کو خیر باد کہہ چکے تھے اس لیے اپنے زاویۂ نظر میں واضح تبدیلی کی وجوہات کے بیان سے کبھی بھی نہ ہچکچائے۔ ذیل کا اقتباس ان کے آدرش کا بہترین عکاس کہا جا سکتا ہے:

''ادب کی حد سے باہر ہو جانے کی کئی وجہیں تھیں...میں حقیقت پرست نہیں ہوں، جو موجودہ ادب کے لیے بڑا ضروری ہے۔ میں چیزوں اور افراد کو ایسا نہیں دیکھتا جیسا کہ وہ ہوتے ہیں...میں بنیادی طور پر جذباتی اور رومانی ہوں۔ جذبات میں بہہ جانا اگر ادب کی تخلیق کے لیے مہلک ہے تو میں ادب سے دور ہو جاتا ہوں۔ میں نہ خارجی حقیقت پر لکھ سکتا ہوں، نہ اپنی ذات پر۔ کیونکہ میں خود پسندی کا قائل نہیں این کاؤنٹر کا قائل ہوں...کسی دوسرے کی زندگی جینا زندگی سے وشواس گھات ہے۔ میں ادیب بھی بننا چاہتا ہوں اور ایک متوسط طبقے کا نوکری پیشہ فرد بھی...فنکار بھی بننا چاہتا ہوں اور فینٹسی کا خالق اور ایک بھلا پرش بھی...میں ایک خانہ بدوش ہوں جو تلاش کرتا ہے، جمع نہیں کرتا۔ میں نے اپنے اوپر ظلم کیا ہے کیونکہ میں حدوں اور رسموں رواجوں سے پرے نہیں جانا چاہتا تھا۔'' ۵۷

دیویندر اسّر نے زندگی میں طرح طرح کے مصائب دکھ اور تکالیف کا سامنا کیا مگر دکھوں کے اس کرب کے پرچار کی بجائے انھوں نے نہ صرف سب کچھ دل ہی میں چھپائے رکھا بلکہ ہمیشہ ان دکھوں سے محظوظ بھی ہوتے رہے ہیں:

''سنا یہ بھی ہے کہ آخری عمر میں پرانا زخم اور پرانا عشق بڑا دکھ دیتے ہیں لیکن کریدنے میں بڑا مزا آتا ہے۔ بھولے بسرے پرانے گیت بھی کتنے اچھے لگتے ہیں۔ لیکن مجھے سرِ عام، بیچ بازار میں کسی بھی زخم، پرانے یا نئے، کی نمائشیں پسند نہیں۔ نہ لکھنے میں نہ زندگی میں۔'' ۵۸

دیویندر اسّر ادبی تخلیق کو پتھروں کے شہر میں شیشہ گری سے تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ شیشہ گری اک نازک اور خطرناک کام ہے جس میں خطرۂ جان اور خطرۂ ایمان دونوں کا اندیشہ ہوا کرتا ہے۔ چونکہ یہی کچھ ادبی تخلیقات کے حوالے سے بھی پیش آیا کرتا ہے اس لیے معیاری تخلیق کا تقاضا ہے کہ اعلیٰ اقدار کی پاسداری کو یقینی بنایا جائے کیونکہ:

''اقدارِ حیات کی آمیزش کے بغیر فن حسین، مکمل، منظّم اور حیات بخش نہیں ہو سکتا۔ محض مادی حقائق پر اعلیٰ فن کی تخلیق نہیں ہو سکتی۔'' ۵۹

جس طرح ادیب ہمیشہ سے اپنی تخلیقات میں مثبت تصوّرات کے ذریعے قاری کے ذہن کو یکسر تبدیل کرتے چلے آئے ہیں بعینہٖ دیویندر اسّر نے بھی اپنی ادبی تخلیقات میں جملہ مثبت اقدار کو آدرش کے طور پر نہ صرف خود اپنائے رکھا بلکہ وہ دیگر ادیبوں سے بھی اُن کی ادبی تخلیقات میں انہی قیمتی اقدار کی پاسداری کی توقع رکھتے ہیں تاکہ تخلیق کار کے مطمعِ نظر کی شفافیت معاشرے میں بسنے والے انسانوں کی زندگی میں مثبت پہلو اجاگر کرتے ہوئے انھیں ذہنی و قلبی سکون کے اسباب مہیا کر سکے۔ اس سلسلے میں ان کے اپنے الفاظ ہیں:

''یہ ادیب کی نظر پر منحصر ہے کہ وہ انسان کا کون سا تصوّر پیش کرتا ہے۔ وہ تصوّر جو بے کار محنت کا بارِگراں لیے زندگی کی لغویت کو عیاں کرتا ہے یا وہ جو دیوتاؤں کی دنیا سے آگ چرا کر دیوتاؤں کے عتاب کا شکار ہو کر انسان کی دنیا کو منور کر دیتا ہے''۔۶۰

ادیب کے بلند اور پاکیزہ خیالات اسے معاشرے میں اعلیٰ مقام دلانے میں مدد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ دیویندر اسّر کے نزدیک انسان اپنے بلند اور پاکیزہ خیالات کی بدولت ہی نمایاں اور ارفع مقام حاصل کرتے ہوئے معاشرے میں عزت و تکریم کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ اسی پسِ منظر میں دیویندر اسّر کا کہنا تھا کہ 'آدمی اپنے گہرے احساس اور بلند ترین تخیل میں اکیلا ہوتا ہے۔ شاید خدا بھی اسی لیے اکیلا ہے'۔۶۱ اسی تفصیل میں ان کا یہ بھی کہنا ہے:

''انسان تنہا ہے اور اس کے لیے ایک ہی راہِ نجات ہے یعنی یہ کہ وہ زندگی کو باشعور طور پر بسر کرے۔ انسان حال ہی میں لمحہ بہ لمحہ جیتا ہے۔ اس کے باہر کوئی حقیقت نہیں۔ اسے اپنے حواس کو روشناس بنانا چاہیے تاکہ وہ اردگرد چھپی ہوئی زندگی کو پہچان سکے اور تجربہ کر سکے۔۶۲

اگر اسی انسان کے ذہن و قلب پر ذلات و رذالت کا بھوت سوار ہو جائے تو یہی انسان معاشرے کے لیے زہرِ قاتل ثابت ہوتا ہے۔ معاشرے کے ہر ذی شعور کا یہ فریضۂ اوّلین ہے کہ وہ معاشرے کے ناسوروں کے گھناؤنے کردار سے اسی طرح آگاہ رہے جس طرح دیویندر اسّر میں یہ خوبی بدرجہ اتم موجود تھی کہ وہ ان ناسوروں کے ہاتھوں پھیلائے ہوئے زہر کو دور ہی سے پہچان لیا کرتے تھے:

''میں چہرے نہیں پڑھ سکتا۔ میں آنکھوں کی گہرائیوں میں نہیں ڈوب سکتا۔ ہر آدمی کا گلا دیکھتا ہوں کہ وہ نیلا پن ہے کہ نہیں جو صرف زہر پینے سے ہی پیدا ہوتا ہے۔''۶۳

ایک زندہ انسان ہر موڑ اور ہر گام پر نئے نئے مسائل کا شکار ہوتا ہے۔ لیکن ان مسائل سے گزرنا اور ان مسائل سے واسطہ پڑنا بھی سبق آموز ہونے کے سبب مثبت نتائج کا حامل ثابت ہوتا ہے۔ اس لیے انسان کو اپنے وجود سے اپنے ہونے کا ثبوت دیتے ہوئے اور اپنے ذہن سے اپنی کامیابی پانے کے لیے بہتر منزل کا تعین کرنا ضروری ہو جاتا ہے اسی نکتے کی وضاحت میں دیویندر اسّر کہتے ہیں:

''ہر بار اس دھرتی سے اس نگر سے زندگی سے ہمارا سامنا ہوتا ہے جیسے پہلی بار اس سے ملاقات ہوئی ہو۔ ایسے جزیرے میں داخل ہوئے ہیں جہاں کسی کے قدم نہیں پڑے، ایسے جنگلوں میں جاتے ہیں جہاں کوئی پگڈنڈی نہیں اور جو اس میں ایک بار داخل ہوتا ہے واپس نہیں آتا۔ یہ خلا سے بھی روبرو ہوتا ہے جسے صرف آپ کا وجود ہی پُر کر سکتا ہے۔۶۴

دیویندر اسّر کے خیال میں ادیب کی تخلیقات اور معاشرتی زندگی کے مابین ایسا مثبت تعلق ضرور قائم ہونا چاہیے جس سے ادیب اپنی فنی تخلیقات کی بدولت معاشرے میں مثبت کردار ادا کر سکے۔ صرف ذاتی مفادات پرست، دولت کے پجاری اور معاشرے سے مادی فوائد حاصل کرنے کے باوجود بدلے میں جو ادیب محض کھوٹا سکہ ہی ثابت ہوں، ایسے ادیب

کی معاشرے میں سرے سے کوئی جگہ ہی نہیں ہونی چاہیے۔ دیویندر اسّر بطورِ ادیب اپنے کردار کے بارے میں بیان کرتے ہیں:

''ہر آدمی جب کسی دوسرے کے قریب آتا ہے، تو اس سے کچھ لیتا ہے اور کچھ دیتا ہے۔ مجھے تمھاری زندگی سے کئی بار ادھار لینا پڑا ہے۔ اور بار ہا ملی ہے گھسی پٹی پرانی کرنسی اور کھوٹے سکے۔ لیکن میری یہ کوشش رہی ہے کہ اگر بیاج نہیں دے سکتا تو کم از کم اصل زر کو ہی نئی کرنسی اور چمکتے کھنکتے سکوں میں لوٹا دوں۔ میری زندگی اور تخلیق کے بیچ لین دین کا یہی چلن رہا ہے۔ ۶۵''

دیویندر اسّر تخلیق کار کی زندگی کو پل صراط کا نام دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ایک تخلیق کار کو ہر قدم اور ہر گام پر بھٹکنے کا خدشہ ہوتا ہے جس سے نہ صرف اس کی اپنی تخلیقات پر قدغن لگنے کا خدشہ ہوتا ہے بلکہ اس سے معاشرتی زندگی بھی مسائل کا شکار ہو سکتی ہے۔ دیویندر اسّر کی آدرش سے متعلق بحث کو سمیٹتے ہوئے دیویندر اسرّ کے اقدار، ثقافت اور حقیقت کے مابین باہمی کشمکش کے حوالے سے تخیل اور وژن کے ضمن میں ذیل کے بیان پر نگاہ ڈالنا زیادہ مناسب دکھائی دیتا ہے:

''اقدار چاہے مطلق ہوں یا اضافی، روایتی ہوں یا تغیر پزیر، آفاقی ہوں یا مخصوص، ثقافت مرکوز حقیقت کے ساتھ مسلسل کشمکش میں رہتی ہے۔ اسی لیے ادب میں سوالات اور ڈائیلماز ہوتے ہیں۔ ان سے مفر ممکن نہیں۔ ادیب کے لیے یہ تنی ہوئی رسی پر چلنے کے مترادف ہے۔ تنی ہوئی رسی حقیقت ہے، ہاتھ میں اقدار کی چھڑی ہے اور سر پر فن کی مٹکی۔ توازن بگڑا نہیں کہ سب کچھ ٹوٹ پھوٹ کر بکھر جائیگا۔ تناؤ اور توازن کے مابین یہ وہ مقام ہے جہاں نظریے کے بجائے وژن اور فنی مہارت سے زیادہ تخیل کی ضرورت پڑتی ہے... اور کوئی بڑی تخلیق اس تخیل اور وژن کے بغیر ممکن نہیں۔'' ۶۶

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے علاوہ دیویندر کے دیگر افسانوں مثلاً میں ان کی آدرش کا واضح اظہار ملتا ہے۔ اس سلسلے میں ''ہریش نول' نہ دکھنے والا درد' میں دیویندر اسّر کا انسانی زندگی کے متعلق لکھا ہوا فلسفہ کچھ یوں ہے:

''زندگی کی گھڑی کہیں بہت غیر محسوس طور پر ٹک ٹک کرتی رہتی ہے۔ عمر کا ایک ایسا موڑ آتا ہے کہ بے اختیار ہمیں وہ آواز سننا پڑتی ہے، رکنا پڑتا ہے اور اپنے آپ سے پوچھنا پڑتا ہے کہ میں نے زندگی سے کیسا برتاؤ کیا... زندگی کے بارے میں اسّر جی کا کیا رویہّ رہا.... یہ ایک واجب سوال ہے میں نے کبھی انھیں کریدا بھی لیکن وہ شکایت نہیں کرتے۔ وہ بھی دنیا دار ہیں مگر ڈراؤنے نہیں ہیں۔ چوٹ کھانے کا مادہ بہت ہے، مگر چوٹ دینا ان کے بس میں نہیں ہے۔ تب اس نام نہاد پروڈیوسر کی ہی شکایت کیوں کرتے؟ وہ ایک سپنا چند روپے ہی تو لوٹ کر لے گیا۔'' ۶۷

اسی ضمن میں 'آر کے پالیوال اپنے مضمون 'دیویندر اسّر کا مکالمہ' میں دیویندر اسرّ کی کہانیوں میں پائی جانے والی بلیوں، بلیک کافی، بھگت سنگھ اور Hermann Hesse کی مشہور تصنیف 'سدھارتھا' میں 'بدھ' سے متعلق تکرار کے حوالے سے پوچھے گئے سوال کے جواب میں دیویندر اسّر اقرار کرتے ہیں کہ 'سدھارتھ' مجھے اس لیے پسند ہے کہ مصنف نے اس میں ان چیزوں کو بخوبی پکڑا ہے جن پر عمل پیرا ہو کر، ایک جوان راجکمار، گوتم سے سدھارتھ، میں تبدیل ہو جاتا ہے۔'' ۶۸

دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعے 'کینوس کا صحرا' کے فلیپر میں افسانہ نگار کی آدرش سے متعلق بیان ہے:

''افسانے کے موضوع، تکنیک، اور ادب کے طرزِ فکر پر کوئی پابندی نہیں عائد کی جاسکتی۔ کسی ادیب سے کسی مخصوص موضوع پر کہانی لکھنے کا مطالبہ، کسی آدرش کی اشاعت، افادی نقطۂ نظر، اخلاقی درس یا سماج کی ذمہ داری کے تحت تو شاید ٹھیک ہوسکتا ہے لیکن فنی نقطۂ نظر اور تخلیقی ادب کی رو سے نہیں۔''۶۹؎

۴.۵.۲۔ ماضی پرستی:

تقسیمِ ہند نے یہاں کے باسیوں کو جس اندوہناک سانحات سے دوچار کیا اس بارے میں دونوں جانب کے باسیوں نے کبھی سوچا تک نہ تھا۔ کیونکہ اسی تقسیم نے جبری منتقلی کے دورانِ خونچکاں واقعات کی وہ داستان رقم کی جس نے لوگوں کے اذہان وقلوب کو اس لیے بھی جھنجوڑ ڈالا کہ اسے اپنی تہذیب اور آبائی زمینوں سے بے دخل کرتے ہوئے نئی اور نامانوس تہذیب میں دھکیل دیا گیا۔ تقسیم ہند کے سانحے کا سامنا کرنے والوں کو جب ہوش آیا تو ان کی کائنات ہی بدل کر رہ گئی تھی۔ تقسیمِ ہند کے نتیجے میں نقل مکانی کرنے والوں کی زندگی میں جو منفی اثرات مرتب ہوئے ان میں اپنے وطن کی مٹی کی مہک، شہر اور گلیوں میں کھیل کود کر گزارے ہوئے بچپن کی حسیں یادوں کا کرب، شکستہ خواب، نئے وطن اور نئے ماحول کی اجنبیت اور پھر اس نئے ماحول میں آبادکاری کے مسائل وغیرہ سب شامل تھے۔ یہ اثرات جو نقل مکانی کرنے والوں کے اذہان پر چمگادڑ کی طرح چپک کر رہ گئے تھے، اردو ادب میں بھی نمایاں ہوئے اور افسانے کو خصوصی طور پر نئے نئے موضوعات میسّر آئے۔ اس موضوع پر قلم اٹھانے والے افسانہ نگاروں کی کثیر تعداد جس طرح ہندوستان سے پاکستان ہجرت کرنے والے افسانہ نگاروں پر مشتمل تھی اسی طرح یہاں سے بھی کافی تعداد میں افسانہ نگار ہجرت کر کے ہندوستان چلے گئے تھے جن میں دیویندر اسّر بھی شامل ہیں۔ ہندوستان سے ہجرت کے بعد پاکستان آنے والے افسانہ نگاروں کی ماضی کی باز آفرینی (ناسٹیلجیا) کی طرح پاکستان سے ہندوستان ہجرت کرنے والے افسانہ نگار بھی اسی کربناک ناسٹیلجیا کے تجربے سے ہوگزرے تھے۔

ماضی کی باز آفرینی کے تجربات جس طرح قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبداللہ حسین، رام لعل، اختر جمال اور آصف فرخی وغیرہ نے پیش کیے اسی طرح دیویندر اسّر نے بھی یہی تجربات اپنے مختلف افسانوں مثلاً 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ'، 'مسٹر روشو' کے علاوہ اپنے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں کامیابی سے پیش کیے۔ دیویندر اسّر ہمیں حال کے سٹیج پر براجمان ماضی کے نہاں خانوں میں جھانکتے قلبی سکون وراحت کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ دیویندر اسّر کو ماں کی گود سے جدائی کا المناک سانحہ تو بچپن میں پیش آیا تھا مگر پھر اس کا کرب ان کے شعور ولاشعور کی تہہ میں ہی کچھ یوں رچ بس کر رہ گیا تھا کہ اک زمانہ بیت جانے کے باوجود بھی وہ ماں کی یاد، دماغ کے نہاں خانوں سے نکال پھینکنے میں کامیاب نہ ہوپائے۔ ناول سے یہ اقتباس ان کے یادِ ماضی کا بہتری عکاس ہے:

''کتنا سمے بیت گیا، میں نہ اپنی ماں سے الگ ہوسکا اور نہ ہی اپنے اندر کے بچے ہی کو اپنے پیچھے چھوڑ سکا۔ اپنی ماں کی

نا بھی ڈور سے بندھا اپنے اندر کے اندر ے بچے کو، گود میں اٹھائے کوئی کتنا لمبا سفر طے کر سکتا ہے۔''۲۰؎

جیسا کہ پہلے بھی ناول کے آخری باب کے تعارف کے ضمن میں دیویندر کا سفرِ ماضی کے دوران شام کے دھندلکے میں اک تصوّراتی پرانی حویلی میں ماں سے ملاقات ہونے پر ماں ان سے پوچھتی ہے کہ:۔

''دیو! کیسے ہو؟...تم کتنے بڑے ہو گئے ہو؟ کھانا لائی ہوں..لو کھاؤ۔'میں نے ہاتھ بڑھایا' کچھ بھی نہیں تھا۔کوئی بھی نہیں۔''۲۱؎

دیویندر اسّر کی ماں سے تصوّراتی اس ملاقات کا متذکرہ مکالمہ ان کی ماضی پرستی کی واضح مثال ہے۔اسی طرح اسی ویران حویلی سے واپسی پر اُس 'شیلی' نامی لڑکی کی آواز بھی سماعتوں سے ٹکراتی ہے جسے وہ کبھی بامرِ مجبوری چھوڑ کر چلے گئے تھے مگر اک طویل عرصہ گزرنے کے باوجود بھی 'شیلی' ان کے دماغ کے نہاں خانوں سے نہ نکل پائی۔اسی 'شیلی' سے ہونے والی مکالمہ بازی دیویندر اسّر کی ماضی پرستی و باز آفرینی کی اک عمدہ مثال ہے:

''میں نے تم سے کہا تھا کہ مجھے ساتھ لے لو۔ہاں۔' پھر تم نے کہا یہ ممکن نہیں۔بے کار ہوں...میں نے ضد کی۔تم نہیں مانے...تمھیں مجھ پہ وشواس نہیں تھا۔شاید اپنے پر بھی نہیں...میں نے کہا تھا تم نے زندگی دیکھی ہے مجھے نہیں۔اور اب تم بیکار نہیں۔سب کچھ ہے تمھارے پاس۔سب آرام آسائش تم نے جمع کر لیے ہیں؟ پھر بھی تم؟ خیر میں نے تو صرف یہی کہا تھا کہ جب تم پڑھتے پڑھتے اونگھنے لگو گے تو ہولے سے تمھیں شال اوڑھا دوں گی۔جب تم لکھتے لکھتے تھک جاؤ گے تو تمھاری میز پر گرم گرم کافی کا پیالہ رکھ دوں گی اور ہاں تمھیں سردیوں میں سانس کی شکایت ہو جاتی ہے نا...تمھاری چھاتی پر ہولے ہولے بام مل دوں گی اور پھر بلی سی دبک کر تمھارے پہلو میں سو جاؤں گی...چھوڑو جو بیت گئی سو بیت گئی۔دیکھو رات کتنی کالی ہے۔کتنی سمٹی ہوئی، سہمی ہوئی، ٹھٹھری ہوئی ہے کیسے کاٹو گے؟...میں زندگی ہوں دیو!''۲۲؎

دیویندر اسّر کی ماضی پرستی و باز آفرینی کی کئی مثالیں تو ان کے ناول میں رقم ہیں جن میں کیمبل پور کی چھلاٹ ندی میں زندگی میں پہلی مرتبہ کسی جوان حسینہ کے ساتھ نہانے کا حسین تجربہ انھیں بار بار ماضی کے جھروکوں سے صدائیں دیتا ہے۔'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے علاوہ اپنے کئی افسانوں میں بھی دیویندر اسّر ماضی کے جھروکوں میں جھانکتے ہوئے واقعاتِ زیست کی یاد کے نشے میں مست دکھائی دیے ہیں جن میں 'گیت اور انگارے' کے افسانوں، زندگی خلا اور موت، ننگی تصویر، 'شیشوں کا مسیحا' کے افسانوں، جیل، آنندا، 'کیونس کا صحرا' کے افسانوں، کالے گلاب کی صلیب، روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس، بجلی کا کھمبا، مردہ گھر، ایک پری کتھا، بچہ رو رہا ہے، 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانوں، وے سائڈ ریلوے اسٹیشن، آرکیٹیکٹ، جنگل، پرچھائیوں کا تعاقب، روشنی کا سفر، ایک شام اور وہ آدمی، درد کا درخت، چاندنی اور جالے اور افسانوی مجموعات کے علاوہ دیگر افسانوں مثلاً میوزیم، سدھارتھ، بیتے موسم کا مکالمہ، نئی رُت کا راگ اور آدمی پرندہ ہے وغیرہ میں بھی ماضی پرستی و باز آفرینی جا بجا جھلکتی محسوس ہوتی ہے۔اس کے علاوہ دیویندر اسّر کا آخری افسانہ 'مسٹر روشو' تو سارے کا سارا ہی ماضی کی داستانِ حیات ہے۔

۴.۵.۳۔ جذبۂ حب الوطنی:

نیاز فتح پوری ۱۹۳۰ء تا ۱۹۴۷ء کا زمانہ، اردو افسانے کی ترقی و ترویج کے لحاظ سے دوسرے دور سے مختص کرتے ہیں جس میں جذبۂ حب الوطنی ابھر کر سامنے آنے سے حریت پسندی اور آزادی کی نئی لہر نے نہ صرف معاشرے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا بلکہ اس نے سرحد کی دونوں جانب اردو ادب پر بھی گہرے نقش ثبت کیے۔ اس نئی ادبی لہر سے اردو افسانہ بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ بقولِ فرزانہ شاہین: ''...ایک طرف قومی راہنما لوگوں میں جذبۂ آزادی اور بغاوت کا نعرہ بلند کر رہے تھے تو دوسری طرف قلم کے سپاہیوں نے اپنے قلم کے ذریعے جذبہ حب لوطنی اور قومی آزادی کی لہر اور تیز کر دی...''[۳۷] اسی جذبۂ حب الوطنی نے اجتماعی طور پر جب عوام میں غلامی اور بیرونی سامراج کے خلاف نفرت کے جذبے شدت سے پروان چڑھائے تو شاعروں اور ادیبوں نے بھی اس کے اثرات قبول کیے۔ لندن میں جدید تعلیم کے زیور سے آراستہ نوجوانوں کا گروہ، اک نئی سوچ اور تازہ فکر کے ساتھ افسانوی ادب میں اپنا زورِ بازو آزماتے ہوئے غیر ملکی زبان کے تراجم کے ساتھ ساتھ طبع زاد افسانے بھی تخلیق کرنے لگا۔ عوام اور اہلِ علم کی محنت کے رنگ لانے سے برّصغیر کی تقسیم تو عمل میں آ گئی مگر یہ سرحدی تقسیم اپنے ساتھ گوناں گوں مسائل بھی لے آئی۔ انگریز چالباز، بٹوارے اور تقسیم کے عمل کے دوران، سرحد کی دونوں جانب کی عوام کے دلوں میں تقسیم کے منفی اور گھناؤنے اثرات منتقل کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ نتیجتاً مہاجرین کو سرحد کی دونوں جانب نہایت کربناک صورتحال کا سامنا کرنا پڑا۔ مہاجرین، دورانِ ہجرت اور ہجرت کے بعد کی کڑی آزمائشوں کے سبب قلبی اور ذہنی اذیتوں کا شکار ہو کر رہ گئے۔ دیویندر اسّر بھی نئے وطن میں قدم جماتے جماتے ذہنی و قلبی اذیتوں شکار اس لیے بھی رہے کہ انھیں خاندان کو نئے سرے سے نئے وطن میں آباد کرنے کے ساتھ ساتھ نئی ادبی دنیا میں نئے سرے سے اپنی شناخت قائم کرنے اور ساکھ بنانے کے لیے بھی اپنے نئے سفر کا آغاز کرنا تھا۔ اس سے قبل طفلانہ دور میں انھیں ماں کی گود سے جدائی کے بعد، پیدائشی شہر حسن ابدال کا گھر اور صحن، جس کے کونے کونے سے طفلانہ دور میں انس ہو جاتا ہے، بھی چھوڑنا پڑا تھا۔ کیمبل پور آ کر بچپن کے نئے دوستوں سے استوار ہونے والے تعلقات کی جڑیں گہری سے گہری ہوتی گئیں اور گلیوں محلے میں پروان چڑھنے والی دوستی سکول سے ہوتے ہوئے کالج میں بھی قائم دائم رہی۔ لیکن لڑکپن سے جوانی کی دہلیز پر قدم رکھتے ہی یہ سب کچھ اچانک ان سے چھن گیا۔ دیویندر اسّر کو وہ گلیاں محلے، کھیل کے میدان، دوست، بلکہ مہربان استاد تک چھوڑتے ہوئے ہجرت کا کرب جھیلنا پڑا۔ شاید قسمت کی لکیروں میں ہی کہیں لکھا تھا کہ انھیں سب سے پیاری چیزیں قربانی کرنی ہوں گی۔ اسی لیے تو خاندان کی مخالفت کے باوجود چنے گئے جیون ساتھی نے بھی محنت و مشقت سے بنائے گئے گھر کا دروازہ تک ان پر بند کرنے کے بعد، بذریعہ عدالت طلاق ہی لے لی تھی۔ ازدواجی محرومیاں بجا سہی، لیکن وطن سے دوری انسان کو بھلائے نہیں بھولتی۔ وطن سے دوری کا یہی کرب دیویندر اسّر کے دل میں بھی رچ بس گیا تھا۔ لیکن نصیب میں لکھی وطن سے دوری بھی نہ تو ان کے دل سے جذبۂ حب الوطنی نکال پائی اور نہ ہی تلخ حالات، کٹھن مشکلات حتیٰ کہ وقت کی وسیع خلیج بھی وطن سے جدائی کے زخم، مندمل نہ کر پائی۔ دیویندر اسّر علی الاعلان کہتے ہیں:

''تم جہاں پیدا ہوئے اس دھرتی سے، اس نگر سے، اس گاؤں سے اس جنگل سے ہجرت کر سکتے ہو لیکن اپنے اندر سے اس دھرتی کو اس نگر کو اس گاؤں کو، اس جنگل کو باہر نہیں کر سکتے۔'' ۴ے

اسی طرح جب پیچھے رہ جانے وطن سے ان کا کوئی دوست آشنا یا ان کی ادبی تخلیقات کا کوئی قاری کوئی معترف بذریعہ خط ان کا دھیان کیمبل پور کی گلیوں کی طرف لے جاتا تو وہ ماضی کی یادوں میں کھوئے اپنے جذبات کا اظہار کچھ یوں کرتے ہیں:

''جب میں الفاظ لکھ رہا تھا آسمان پر کوئی بادل نہیں۔ شاید وہ دور ویرانے میں بھٹک رہا ہوگا اسے بھی اپنے دیش سے یادوں بھرا پیارا سا پیغام ملا ہوگا جسے پڑھ کر وہ یک بارگی رو دیا ہوگا اور اتنا رویا ہوگا، اتنا برسا ہوگا کہ اپنے وطن پہنچ گیا ہوگا۔ میں رو نہیں سکتا۔ لیکن یہ الفاظ لکھ کر ایک بارگی اپنے وطن پہنچ گیا ہوں کیمبل پور جو ایک شہر نہیں۔ دل کی بستی کا نام ہے۔'' ۵ے

دیویندر اسّر دل کی اس بستی کی یاد میں اپنے ارمانوں کا مزید پیچھا کرتے ہوئے گزرے جیون کے کھوئے اثاثے کچھ تلاش کرنے میں کچھ یوں سرگرداں رہتے ہیں:

''یوں تو شہر میں گلیاں اور کوچے ہوتے ہیں۔ اینٹ اور پتھر کے مکان ہوتے ہیں۔ بجلی کے کھمبے ہوتے ہیں۔ ان گنت لوگ ہوتے ہیں۔ کیمبل پور سے بڑے اور خوبصورت اور جاہ وجلال والے شہر موجود ہوتے ہیں، لیکن وہ گلی کہاں ہے جس میں کسی دیوار کے سائے میں چھپ کر کسی سے ملنے کا انتظار کیا جاتا ہے۔ وہ سڑک کہاں ہے جو لوہے اور سٹیل کی سائیکل میں بھی دل کی دھڑکن پیدا کر دیتی ہے۔ وہ بجلی کا کھمبا کہاں ہے جس کے نیچے رات گئے آنکھ مچولی ہو جاتی ہے۔ اسے کچھ لوگ جذبات پرستی کہتے ہیں۔ وہی لوگ جنھیں کبھی احساس ہی نہیں ہوا کہ اپنی زمین کے اندر پیڑ کی جڑیں جتنی گہری ہوتی ہیں اس کی شاخیں اتنی ہی زیادہ اوپر کو بڑھتی ہیں۔'' ۶ے

جنگ کی ہولناک تباہیاں کوئی بھی ذی شعور بھلانے کی لاکھ کاوشوں کے باوجود کسی طور بھلا نہیں سکتا کیونکہ جنگ تو دشمن کو تباہ برباد کرنے کے لیے لڑی جاتی ہے۔ اس طرح جب ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ ختم ہونے کے بعد دونوں طرف کے اہلِ فکر جنگ کے نقصانات کا اندازہ لگا رہے تھے تو دیویندر اسّر کے لیے یہ لمحہ نا قابل، برداشت اس لیے بھی تھا کہ وہ تو دونوں ملکوں کے مکین تھے۔ بظاہر تو نئے وطن میں جس نے سر چھپانے کو چھت اور پیٹ بھرنے کے لیے دو وقت کی روٹی کمانے کا موقع دیا تھا اس کے نقصانات کا تخمینہ لگاتے ہوئے افسردہ ہو رہے تھے مگر انہیں اپنی جنم بھومی جس میں وہ پلے بڑھے تھے اور جہاں انھوں نے دوستوں کے ساتھ مشکل حالات میں جینا سیکھا تھا، سکول کالج میں پڑھائی کے دوران کتاب قلم کا سہارا لیتے ہوئے ادبی دنیا میں قدم رکھا تھا، اب جنگ کی ہولناک تباہیاں انھیں جینے نہیں دے رہی تھیں۔ اس جنگی جنون سے ہونے والے نقصان کا تذکرہ وہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''...ہندوستان اور پاکستان کی جنگ شروع ہوگئی۔ ریڈیو پر سنا جہاں بم گرا وہ میرا شہر تھا۔ اچانک وہ پورا شہر ایک دوشیزہ کی

طرح انگڑائی لے کر میرے سامنے کھڑا ہو گیا۔ تم نے کہا تھا اس مٹی کے لیے تم اپنی جان تک کی بازی لگا دو گے اور آج تم اس پر بم پھینکتے ہو۔ اور خوشی کے شادیانے بجاتے ہو کہ تم نے دشمن کا کتنا نقصان کیا، اسے کس حد تک غارت کیا۔ کیا ہم تمھارے دشمن ہیں۔ دیکھو دیکھو ہمارے چہرے۔ کیا یہ چہرے وہی چہرے نہیں، بچپن میں جن میں تمھارا اپنا چہرہ بھی تھا۔'' ۷۷؎

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے علاوہ دیویندر اسّر کے جن افسانوں میں وطن پرستی اور جذبۂ حب الوطنی کوٹ کوٹ کر بھرا ہے ان میں 'مکتی'، 'انسان اور انسان'، 'حسن اور آئینے'، 'گیت اور انگارے'، 'ہم شہر بدل گئے'، 'وے سائڈ ریلوے سٹیشن' اور غیر مدّون افسانوں 'بیتے موسم کا مکالمہ' اور 'مسٹر روشو'، وغیرہ شامل ہیں۔

۴.۵.۴۔ رومانیت:

انگریزی ادب میں اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے آغاز میں رومانیت ایک تحریک کی صورت میں ابھری اور پھر بسرعت غالب رجحان کے طور پر چھا گئی۔ اور ادب کے علاوہ جملہ فنونِ لطیفہ پر رومانیت کا اثر ہوتا گیا۔ انگریزی ادب میں رومانیت وہ طرز یا ذہنی رجحان ہے جو ادب، تنقید، مصوّری، فنِ تعمیر، موسیقی، اور تاریخی کارناموں میں خصوصی طور پر ظاہر ہوا۔ رومانیت کسی حد تک اٹھارویں صدی کی کلاسکیت کی خصوصی پہچان سکو، تناسب، توازن، مثالیت پسندی، تعقل اور مادیّت پسندی کے خلاف ردّعمل تھا جس سے ادب میں غیر عقلی، تخیلی، جذباتی، تصوّراتی، اور ماورائی خصوصیات کو فروغ ملا۔ ۱۸۳۰ء تک رومانیت کی سوچ کو اس قدر فروغ ملا کہ اس نے تقریباً تمام یورپ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ انگریزی کے علاوہ اگر رومانیت کا مفہوم فارسی زبان میں دیکھا جائے تو فارسی میں رومان کے لغوی معانی ناول، قصہ، یا افسانہ مراد لیے جاتے ہیں لیکن رومان کو محبت قصہ یا ناول سمجھ لینا بھی درست نہیں کیونکہ مختلف زبانوں میں اس کے الگ الگ مفہوم مراد لیے جاتے ہیں۔ کبھی یہ لفظ من گھڑت کہانی کے طور پر تو کبھی رومینٹک (جعلی) کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ بلکہ ایک زمانے میں 'رومانز' اصطلاح کا ورتارا، جھوٹے کے لیے بھی کیا ہے۔ 'رومانیت' کا لفظ رومان سے ماخوذ ہے اور رومانس، رومن سے مشتق ہے۔ فرانسیسی زبان میں اسے رومانس Romance اور قدیم لاطینی زبان میں Romanca رومانکا کہا جاتا ہے۔ اس لفظ کے معنی جنوبی یورپ کی ان جدید زبانوں سے اخذ کیے جاتے ہیں جو لاطینی، صومالی، فرانسیسی، رومانی Romanian زبانوں میں سے کسی سے مل کر بنی ہیں۔ اسی طرح رومان لفظ کا دوسرا استعمال، کسی ایسے افسانے، ناول یا نظم کے لیے بھی ہوتا ہے جس کا حقیقی دنیا سے کوئی سروکار نہیں ہوتا بلکہ وہ خیالی دنیا سے متعلق، مبالغہ آرائی اور عشق و محبت کا معاملہ ہو یا تخیل پرستی اور رنگ آمیزی پر مبنی ہو۔ الغرض عام سا یہ لفظ 'رومانس' مختلف زمانوں اور مختلف معاشروں میں مختلف معانی میں مستعمل رہنے کے بعد بالآخر اٹھارہویں صدی میں ایک ادبی تحریک کی شکل اپنا لیتا ہے جسے 'رومانی تحریک' کا نام دیا گیا۔ اس تحریک کی بنیاد رکھنے والوں اور اسے فرغ دلانے والوں میں روسو، وڈز ورتھ، کالرج، بائرن، شیلے، کیٹس، مسز ریڈ کلف، ولیم بیک فورڈ، ایملی برونٹے، شارلٹ برونٹے، والٹر اسکارٹ اور وکٹر ہوگیو وغیرہ کے نام خاص اہمیت کے حامل

ہیں۔اردو ادب کا قاری، ’رومانیت‘ کی جھلک ہماری قدیمی داستانوں، قصوں اور حکایات میں بخوبی محسوس کر لیتا ہے۔اردو ادب کے ضمن میں بعض ناقدین کا کہنا ہے کہ حسن وعشق اور جذباتی لگاؤ کا اظہار ہی ’رومان‘ کہلاتا ہے البتہ بعض ناقدین کی رائے اس کے بالکل برعکس بھی ہے۔اس ضمن میں محمد حسن عسکری کی رائے پر نظر ڈالتے ہیں:

’’یوں تو ’رومانیت‘ ہر زبان میں ایک مشتبہ لفظ ہے مگر اردو میں تو اس کا استعمال سخت خطرناک ہے۔کیونکہ ہمارے افسانوی ادب میں سچی اور صحت مند رومانیت کی مثال دوا کے لیے بھی نہیں مل سکتی۔‘‘ ۸؎

یعنی حسن عسکری رومانی تحریک کو مغرب کا شاخسانہ گردانتے ہیں جہاں اسے سمجھنے اور استعمال کرنے میں کوئی دقت اس لیے بھی درپیش نہیں ہوتی کہ یہ اصطلاح ان کے ماحول ہی کی پروردہ ہے۔لیکن اردو میں رومانی تحریک کا کوئی عملی تصوّر سرے سے موجود ہی نہ تھا۔چنانچہ اسے محض حسن وعشق اور جذباتی لگاؤ سے معمور ہی تصوّر کیا گیا جس کا نتیجہ یہ مرتب ہوا کہ ہمارے ہاں کبھی رومانیت کی درست اور بھرپور تعریف ممکن ہی نہ ہو پائی۔البتہ پروفیسر احتشام الدین نے رومانیت کی تعریف کرتے ہوئے جداگانہ روش اختیار کی۔پروفیسر احتشام کے خیال میں:

’’رومان سے مراد حسن وعشق کا افلاطونی تخیلِ بیان نہیں بلکہ روایات سے بغاوت، نئی دنیا کی تلاش، خوابوں اور خیالوں سے محبت، ان دیکھے حسن کی جستجو، وفورِ تخیل وفورِ جذبات، رومانیت میں ڈوبی ہوئی انفرادیت، آزادیٔ خیال حسن سے تابمقدور لطف اٹھانے میں نا آسودگی کا احساس اور کرب.....میں ان سب کو رومانیت کہتا ہوں۔رومان اسے بھی کہتا ہوں جو حقائق کی جستجو جو مادی اسباب سے زیادہ خیالات وتصوّرات کی رنگین دنیا میں کرتا ہوں۔‘‘ ۹؎

اردو ادب میں شررؔ اور ’سرشارؔ‘ کے ناولوں رومانیت کا اظہار یہ کسی نہ کسی شکل میں ملتا ضرور ہے۔بلکہ دیکھا جائے تو شرر کے ہاں رومانیت کا اظہار واضح طور پر دکھائی دینے پر انھیں اردو کا والٹر اسکاٹ کہا گیا۔اردو افسانے میں رومانی رجحانات کو فروغ دینے کا سہرا سجاد حیدر یلدرم کے سر سجتا ہے اور پھر ان کی رومانیت کو مزید فروغ نیاز فتحپوری، مجنوں گھورکھپوری، حجاب امتیاز علی لطیف الدین احمد، سلطان حیدر جوش، چودھری محمد علی ردولوی نے بخشا۔ان ادیبوں نے رومانی طرز کو اردو افسانے میں عام کرنے کے علاوہ اس طرزِ فکر کی عمارت مضبوط بنیادوں پر استوار کی۔اس سلسلے کو مزید آگے بڑھانے میں ایم اسلم، قاضی عبدالغفار، حکیم احمد شجاع، علی عباس حسینی، مسز عبدالقادر، اعظم کریوی، اختر شیرانی، عابد علی عابد، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، میرزا ادیب وغیرہ نے بھی اپنا اپنا کردار بخوبی نبھایا۔رومانیت کے فرغ میں ’کرشن چندر‘ بھی نہایت اہم نام ہے جن کے ابتدائی دور کے افسانے ’طلسمِ خیال‘ میں سجاد حیدر یلدرم ہی کی رومانیت پسندی کا رجحان واضح طور پر عکس انداز ہوا ہے۔کرشن چندر کے افسانوں میں سے رومانیت کے مختلف رنگ، حسنِ عشق، حسنِ کائنات اور حسنِ زندگی کے خوبصورت رنگ بکھرتے نظر ہیں۔

جب ہم ’رومانیت‘ اور اس کی حدود وقیود اور رومانی تحریر کے عناصرِ ترا کیبی سے متعلق اٹھنے والے سوالات کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اپنے جوابات دیگر تحاریک کے مقابلے میں اتنے سہل اور سادہ نظر نہیں آتے کیونکہ رومانیت کا شمار نہ تو بطور

نظریہ اور نہ ہی بطور تحریک ہوتا ہے بلکہ ابتداً یہ اک طرزِ احساس یا پھر اک رجحان سے بڑھ کر کچھ بھی نہ تھا۔تاہم وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس طرزِ احساس کو اپنانے والوں کی تعداد میں روز افزوں اضافہ ہونے لگا تو پھر رومانویت نے بھی ،جیسے اک تحریک ہی کی شکل اختیار کر لی۔لیکن اس کے باوجود بھی رومانویت نہ تو کبھی ادب برائے ادب رہا ہے اور نہ ہی ادب برائے زندگی۔ بلکہ رومانویت مذکورہ دونوں روّیوں سے جدااور الگ تھلگ ہی رہا ہے جسے اپنانے والے مقصدیت اور نفسِ مضمون کی اہمیت سے انکار نہیں کرسکتے۔فوزیہ اسلم کے خیال میں:

''رومانویت کی جو بھی تعریف کی جائے ایک بات طے ہے کہ یہ ایک سطح پر کیفیت اور روّیے کا بھی نام ہے۔رومانوی ذہن موجود کو توڑ کر آئیڈیل ماحول تراشتا ہے، یہ ردّعمل کئی اسباب سے پیدا ہوسکتا ہے جس میں رسوم و قیود بھی ہوسکتی ہیں ماحول اور فضا کی گھٹن بھی اور محض رومانوی یا روحانی تقاضا بھی...رومانویت چونکہ ایک داخلی قوت کا نام ہے اور اس میں جذبے اور احساس کی بڑی قیمت ہوتی ہے اسی لیے رومانی فنکار کے یہاں اسلوب اس کے رومانوی مزاج کی شناخت بن کر سامنے آتا ہے۔''۸۰ؔ

دیویندر اسّر رومانیت پسندی کو اک ایسے آلے سے تشبیہ دیتے ہیں جس کے استعمال سے تخلیق کار کسی بھی سامنے آنے والی حقیقت کے آر پار دیکھ سکتا ہے۔اس سلسلے میں دیویندر اسّر کہتے ہیں کہ دنیا میں وقوع پذیر ہونے والی تبدیلی کا منبع دراصل وہ خواب ہیں جو انسان دیکھتا ہے۔بالفاظِ دیگر کوئی بھی رونما ہونے والی تبدیلی خواب دیکھنے سے ہی شروع ہوتی ہے اور ہر تبدیلی رونما ہو کر اپنے پیچھے ماضی کی صورت میں یادیں چھوڑ جایا کرتی ہے۔لیکن اس کے برعکس قابلِ رحم وہ لوگ ہیں جو خواب ہی نہیں دیکھتے۔نتیجتاً ان کے پاس یادوں کا خزانہ موجود ہی نہیں ہوتا اس لیے انھیں محض سامنے کی حقیقت پر ہی بھروسہ کرنا پڑتا ہے۔یہ لوگ حقیقتاً بڑے بے رحم اور ظالم ہوا کرتے ہیں۔آگے چل کر وہ خواب دیکھنے کی طاقت کے حامل لوگوں کی خصوصیات اور اپنی رومانیت پسندی کے بارے میں یوں اظہار کرتے ہیں:

''کوئی بھی شخص رومانی مزاج کے بغیر خواب نہیں دیکھ سکتا، نہ ماضی کی یادوں میں کھوسکتا ہے اور نہ ہی مستقبل میں خوشبو لے کر داخل ہوسکتا ہے۔یہ رومانی مزاج ہے کیا؟ چیزوں کے پرے آر پار دیکھنا۔اگر آپ غور کریں تو پائیں گے کہ یاد اور خواب کے درمیان جو خلا رہ جاتی ہے، تخلیق کا بیج اس میں پیدا ہوتا ہے۔اور اس طرح حال کو ماضی سے اور ماضی کو مستقبل سے جوڑ دیتا ہے۔رہا سوال رومانی مزاج کے اثر کا ادب پر اس کا اثر آپ کے سامنے ہے اور زندگی پر میرے سامنے۔''

۸۱ؔ

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں سے ذیل کے اقتباس کی پہلے بھی نشاندہی کی گئی تھی جو ان کی رومانیت کی لہروں کو اجاگر کرتا ہے:

''عشق کافی کے پیالوں سے شروع ہوتا ہے لیکن کافی کے پیالوں پر ختم نہیں ہوتا۔اور جب کچھ نہیں ہوتا تو رہ جاتے ہیں کافی کے خالی پیالے'اور کہا کہ' آج کل عورتیں اتنی انتظار نہیں کرتیں'۔

''میں اس کے جسم، اس کے دل و دماغ اس کی روح ایکسپلور کرنا چاہتا ہوں۔ آہستہ آہستہ اس کی تمنائیں، خواب، یاس، شکست، امیدیں، خوف، بھرم، واہمے فینٹسی''۔۸۲؎

پھر تمام عمران کی یادوں میں چھپا جوان عورت کی اوّلیں قربت کا حسین احساس بھی رومانیت کے جذبے کا بہترین ترجمان ہے:

''وہ پانی میں تھی۔ میں پانی میں تھا۔ سورج دھیرے دھیرے اگ رہا تھا۔ دور پہاڑیوں کے پیچھے۔ اس کی سرخ سنہری کرنیں، اس کے سنولائے، گدرائے بدن سے پھسل کر پانی کی لہروں پر تیر رہی تھیں۔ کتنے برس بیت گئے۔ اس منظر اور جسم کی بیداری کو۔ حسن کی ایک حیرت کن تصویر۔ اُف آج بھی کوئی خوبصورت بدن دیکھتا ہوں تو انگلیوں میں ہلکی ہلکی آنچ اٹھنے لگتی ہے۔''۸۳؎

اس کے علاوہ دیویندر کے دیگر کئی افسانوں مثلاً 'ننگی تصویر'، 'چاندنی رات کا درد'، 'حسن اور آئینے'، 'سنک کافی'، 'مکان کی تلاش'، 'مارگریٹ، نیند'، 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا'، 'روشنی کا سفر'، 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے'، 'وہ ایک لمحہ' اور 'چاندنی اور جالے' اور غیر مدّون افسانوں 'سدھارتھ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور مسٹر روشو وغیرہ میں سے بھی عکس انداز ہونے والا یہ رومانوی رنگ، ان کی شخصیت وافکار میں پنہاں رومانیت پسندانہ خیالات کی عکاسی کرتا ہے۔

۴.۵.۵۔ خیر وشر کی کشمکش:

دیویندر اسّر فن وادب کو ہمیشہ مثبت ہتھیار کے طور پر اپنانے کے دعویدار رہے ہیں یہاں تک کہ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کے آغاز کے وقت بھی مختلف ادبی فورم اور انجمنوں کے پلیٹ فارم استعمال کیے بلکہ کانپور سے دہلی جانے کے بعد وہاں دوستوں کے اصرار پر ادبی انجمن کا قیام بھی عمل میں لائے۔ ان حقائق کے باوجود جب انھیں احساس ہوا کہ یہی ادبی فورم اور انجمنیں اپنے نصب العین سے روگردانی کرتے ہوئے ادبی سرگرمیوں کی بجائے سیاسی تنظیموں کی آماجگاہ بنتی جا رہی ہیں جو اردو ادب کے لیے مفید ہونے کی بجائے الٹا بدنامی کا باعث ہیں، تو وہ ان ادبی تنظیموں کی سرگرمیوں سے ہی کنارہ کش ہو گئے۔ دیویندر اسّر کا یہ عمل ان کے خیر کی قوتوں کا ساتھ دینے اور شر کی قوتوں کا مقابلے کرنے کی فطرت کی گواہی دیتا ہے۔ دیویندر اسّر نے ہمیشہ سچ اور حق کا ساتھ دینے کا پاس رکھا۔ ان کے افسانوں میں بھی یہی رجحان نمایاں ہے۔ اس سلسلے میں ان کے مختلف افسانوی کرداروں کی مثال پیش کی جا سکتی ہے جن میں دیویندر اسر کے افسانوں میں خیر وشر کی کشمکش کے اسی روّیے کا اظہار ہوتا ہے جن میں افسانوی مجموعے ''گیت اور انگارے'' میں شامل افسانوں، 'زندگی موت اور خلا'، 'پلازم کے جراثیم'، 'مکتی'، 'انسان اور انسان' اور 'گیت اور انگارے'، ''شیشوں کا مسیحا'' مجموعے کے افسانوں، 'جیب کترے'، 'آنندا'، 'مکان کی تلاش'، 'برا آدمی' اور 'مارگریٹ'، ''کینوس کا صحرا'' کے افسانوں، 'نیند'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'بجلی کا کھمبا'، اور افسانوی مجموعے ''پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'' کے افسانوں، 'آپریشن'، 'ایک شام اور وہ آدمی'، 'شمع ہر رنگ میں جلتی

ہے' کے افسانے 'کوئی بھی ایک آدمی' اور غیر مدوّن افسانوں 'سدھارتھ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' وغیرہ کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔

دیویندر اسّر اپنے مضمون 'حقیقت افسانے کی تلاش میں' افسانے کی حدود کچھ یوں متعین کرتے ہیں کہ افسانہ معاشرتی زندگی میں غربت، بیروزگاری، بھوک ننگ کے خاتمے جیسے امور کی انجام دہی نہیں کر سکتا مگر اس قبیل کے مسائل کو اپنا موضوع ضرور بنا سکتا ہے۔ اس کے بدلے ادب کا نقاد، خواہ اسے دوسرے درجے کے ادیبوں کی صف ہی میں کیوں نہ لا کھڑا کرے۔ دیویندر اسّر کا اس سلسلے میں واضح اعلان ہے کہ:

''ایک تخلیقی ادیب کے تخلیقی عمل کے اس انجام پر مجھے کوئی خاص اعتراض نہیں لیکن جب کوئی ادیب یہ کہتا ہے کہ اگر زندہ آدمی اچھا لگتا ہے تو مرتا ہوا آدمی کیوں اچھا نہیں لگتا، تو مجھے اعتراض ہے، اس لیے کہ انسان اور زندگی سے ماورا اور بالاتر یا پرے یا الگ، میں کسی افسانے کا تصوّر نہیں کر سکتا اور اگر انسان کشی اور زندگی کی نفی کرتا ہوا کوئی افسانہ لکھا جائے اور وہ نام نہاد خالصتاً ادبی معیار پر پورا اترتا ہے، فن کے عام تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ لیکن اسے افسانہ تسلیم کرنے کا انکار کرتا ہوں اور یہ حق مجھے اس لیے پہنچتا ہے کہ اگر ان داتا کے مقابلے میں کوئی ادیب ننگی تصویروں کو ترجیح دیتا ہے تو میں اس کے انسانی قتل پر مبنی تخلیق سے ان داتا کو مقدم سمجھتا ہوں۔'' ۸۴ے

دیویندر اسّر کا اٹھایا گیا یہ نکتہ کہ 'فن پارے کی تخلیق کے پسِ پردہ تخلیق کار کا ذاتی نقطۂ نظر، بطور محرک اپنا کردار ادا کرتا ہے' ایک طرح سے اس بات کی گواہی ہے کہ وہ ہمیشہ مثبت نظریے اور اعلیٰ اقدار کے حامی رہے ہیں۔ انھی اصولوں کی پاسداری میں کسی منفی ذہنیت کے حامل کرداروں سے تعلق جوڑنا انھوں نے کبھی گوارا ہی نہیں کیا۔ دیویندر اسّر کسی ادیب یا تخلیق کار کے کسی نظریے اور اقدار کا حامی نہ ہونے کو بڑا جرم تصوّر کرتے ہیں۔ اسی طرح معاشرے کے ایک خیر خواہ ہونے کے ناطے اور اپنے نظریے اور اقدار کی پیروی میں انھوں نے منفی سرگرمیوں میں ملوث کرداروں کے ساتھ کبھی کوئی وابستگی ہی نہیں رکھی۔ دیویندر اسّر نے مذکورہ مضمون کے علاوہ 'کینوس کا صحرا' کے فلیپر میں بھی حقیقت پرستی کے جھوٹے دعویداروں کا ضمیر جھنجھوڑنے کے لیے تقریباً یہی الفاظ دہرائے ہیں:

''ہم نہ اجنبی ہیں نہ تنہا نہ دہشت زدہ بلکہ سیدھے سادے مفرور ہیں جو حقیقت پرستی کا دعویٰ کرتے ہیں اور حقیقت سے آنکھیں چراتے ہیں، اقدار کے منشا کے نعرے لگاتے ہیں اور زندگی سے ہی منکر ہو جاتے ہیں، موت کی ستائش کرتے ہیں اور زندگی سے نفرت۔ غیر جانبدار تخلیق محض ایک مفروضہ اور واہمہ ہے، موت ہمیشہ انسان کی زندگی کی طبعی حد رہی ہے۔ اور ادب ہمیشہ آزادی کے افق کو وسیع کرنے کی انسپریشن۔'' ۸۵ے

خیر و شر کی کشمکش کا یہ روّیہ ہمیں دیویندر اسرّ کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' مختلف ابواب میں بھی عکس انداز دکھائی دیتا ہے۔ دیویندر اسرّ خیر اور شر کے پیمانے میں محبت اور نفرت کو تولتے ہوئے کہتے ہیں کہ نفرت کا روّیہ انسان کو کہیں کا بھی نہیں چھوڑتا بلکہ جو شخص نفرت کا بوجھ لیے پھرتا ہے وہ انسانیت کے معیار ہی سے نیچے گر جاتا ہے۔ اس سلسلے میں دیویندر

کے الفاظ ہیں کہ:

''...اور میں نے نفرت کی چٹانوں کو پوری طاقت سے پرے دھکیل دیا۔ دھیرے دھیرے میں نے محسوس کیا کہ نفرت کتنی مہلک کتنی منفی ہوتی ہے۔ نفرت سے دھیرے دھیرے قوت مضمحل ہوتی جاتی ہے۔ جسم ہی نہیں روح بھی روگی ہو جاتی ہے۔ انسان دوسرے انسان کو شک کی نظر سے دیکھنے لگتا ہے۔ نہ دوستی کر سکتا ہے نہ تخلیق، نہ پیار نہ تحسین، وہ ہر انسانی جذبے کے نا قابل ہو جاتا ہے۔''۸۶؎

شر کی علامت نفرت، سے اجتناب برتنے کی دعوت دیتے ہوئے وہ مثال دیتے ہیں کہ نفرت کی دھول انسانی دماغ پر چھا جانے سے دماغ کی مثبت صلاحیتوں کو متاثر کر دیتی ہے۔ اس سلسلے میں دیویندر اسر مثال پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''کبھی آپ نے کسی عورت کو صبح کی پہلی کرن کی پہلی روشنی میں رات بستر کی شکنیں درست کرتے کرتے گنگناتے ہوئے ہوئے دیکھا ہے؟ یہ آسودگی ہر کسی کو نصیب نہیں ہوتی۔ ہمارے چہرے اور دل پر ہر روز کتنی شکنیں پڑتی ہیں۔ لیکن ہم انھیں درست نہیں کرتے یا کر نہیں پاتے۔ وہ گہری ہوتی جاتی ہیں، مستقل بن جاتی ہیں، ان میں دھول اور میل جمع ہو جاتی ہے۔ اور ایک دن وہ ہمارے جسم دل دماغ پر حاوی ہو جاتی ہیں۔ اس کا رنگ اور اس کی بو، ہر کسی کو جو ہمارے قریب سے ہو کر گزرتا ہے اپنی لپیٹ میں لے لیتے ہیں۔ کاش ہم کچھ اور پیش کر سکتے۔ پھول کی ایک پتی، اوس کی ایک بوند، تتلی کا پنکھ، دھنک کا رنگ، لمس، شکن درست کرتی عورت کی گنگناہٹ، لیکن میلے شیشے سے دیکھتے دیکھتے دوسرے کے چہرے تو میلے نظر آتے ہیں اپنا چہرہ بھی میلا ہو جاتا ہے۔ دھول اور میل چہرہ بن جاتے ہیں۔''۸۷؎

انسان کی بھلائی اسی میں مضمر ہے کہ وہ خیر کی قوتوں کا ساتھ دے۔ شر سے اجتناب اور خیر کا ساتھ دینے پر ہی انسان اعلیٰ مقام پر فائز ہو جاتا ہے۔ اس بارے میں ان کا بیان ہے:

''یہ گردن ہی ہے جسے انسان سیدھا اٹھا کے چلتا ہے تو سر بلند ہو جاتا ہے اور جھکا کر چلے تو بونا۔ اسی گلے سے گونجا تھا نعرہ 'انقلاب زندہ باد' اور جھوم گیا تھا بھگت سنگھ اسی گلے میں پھانسی کا پھندہ پہن کر۔ اسی گلے سے تان سین نے میگھ ملہار بھی گایا تھا اور دیپک راگ بھی۔''۸۸؎

دیویندر اسّر نفرت کا جواب بھی محبت سے دینے کے قائل ہیں کیونکہ ایک انسان دوسرے انسان کو بدلے میں وہی دیا کرتا ہے جو اس کے پاس موجود ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے ایک فلمسٹار اور اس کے نقاد مابین باہمی کشمکش کا منظر پیش کرتے ہوئے خیر و شر کے مثبت اور منفی روّیے کی خوب عکاسی کی ہے۔ ان کا کہنا ہے:

''اٹلی کی فلم اسٹار ایڈونا نے ایک نقاد کو ایک خوبصورت پیکٹ بھیجا۔ جب وولی نے اسے کھولا تو اس میں ہارس شٹ تھی۔ جواب میں وولی نے ایڈونا کو گلدستہ بھجوایا ان الفاظ کے ساتھ۔ 'ہر شخص دوسرے کو وہی دیتا ہے جو اس کے پاس ہوتا ہے۔ سنو دوست! جو شخص نفرت کرتا ہے۔ غصہ کرتا ہے۔ دباؤ تناؤ اس کی زندگی کا حصہ بن جاتے ہیں، جس سے بچنے کے لیے وہ زندگی بھر انا اور خود پرستی اور ڈرگز میں پناہ ڈھونڈتا ہو اور جو شخص کسی کے بارے میں ایک تصوّر، ایک خیال بنا لیتے اور ساری زندگی وہ اس تصوّر اس خیال کے مطابق اس سے سلوک کرتے ہیں۔ وہ درحقیقت ایسے مائی گرینٹس ہیں، جو

نفرت کے ماحول میں ہی محفوظ رہ سکتے ہیں، نہیں میں وہ نہیں بنوں گا۔" ۸۹؎

درج بالا مثال میں، دیویندر اسّر کی جانب سے خیر و شر کے مضامین کے ور تارے سے متعلق ان کے واضح خیالات کا اظہار عکس انداز ہوتا ہے۔

۴.۵.۶۔فسادات ہجرت ۱۹۴۷ء:

آدم کے خلد سے مادی دنیا کی جانب ہجرت سے شروع ہونے والا نقل مکانی کا سلسلہ آج بھی قائم ہے۔ ہجرتِ آدم کے بعد انسان کی کبھی اپنی خواہشوں کی تکمیل تو کبھی جنگ و جدل کے ہاتھوں بامرِ مجبوری یا پھر زندگی کی ضرورتوں کی تکمیل کی خاطر، ہجرت و نقل مکانی کی کچھ ایسی روایت قائم ہوئی ہے کہ علاقے کے مکینوں کی ایک برّ اعظم سے دوسرے برّ اعظم، ایک ملک سے دوسرے ملک، ایک شہر سے دوسرے شہر منتقلی معمول بن کر رہ گئی ہے جس سے عالمی امن بھی طرح طرح کے خطروں میں گھرا رہتا ہے۔ بیسویں صدی کو اگر ہجر والم کی صدی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کیونکہ محض ۱۸۲۱ء سے ۱۹۲۴ء کے دورانیے میں ساڑھے پانچ کروڑ سے زائد لوگ سمندر پار نقل مکانی پر مجبور ہوئے۔ جہاں تک دیگر مما لک سے امریکہ نقل مکانی کا تعلق ہے تو امریکہ نقل مکانی کا آغاز تو اس کے برطانوی نو آبادیات کے زمانے سے ہی ہو گیا تھا۔ ۱۸۲۴ء میں جرمن کی برازیل میں آباد کاری کا آغاز ہوا۔ ۱۹۳۸ء میں جرمنی میں یہودیوں کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے والے فسادات نے نہ صرف یہودیوں کی نقل مکانی کو فروغ دیا بلکہ مشرقی اور مغربی جرمنی کی تقسیم کے بعد اشترا کی حکومت کے قیام کے ساتھ ہی لوگوں کی مشرقی جرمنی سے مغربی جرمنی کی جانب منتقلی کا سلسلہ چل نکلا تھا۔ جنگِ عظیم دوم کے بعد صرف یورپ میں ۱۵ ملین جرمن افراد جرمنی کی سرحدوں سے باہر نکل گئے تھے۔ نقل مکانی کا یہ عروج ۱۹۴۹ء کے دوران اس وقت نظر آیا جب ۸/۱ لاکھ افراد ہجرت پر مجبور ہوئے۔ اسی طرح ۱۹۰۰ء اور ۱۹۶۰ء کے درمیان تقریباً ۴۸ لاکھ سے زائد افریقی باشندے امریکہ کی مختلف ریاستوں کی جانب ہجرت کر گئے۔ یونان کے باشندوں نے ۱۸۲۹ء کے بعد دوسری مرتبہ بھی ۱۹۴۵ء سے ۱۹۸۷ء کے دوران آسٹریلیا ہجرت کو معمول بنائے رکھا۔ اسی طرح خود یونان سے بھی پچاس ہزار ترک سمرنا اور ایشائے کوچک کی جانب دھکیل دیے گئے۔ ۱۹۱۷ء سے ۱۹۱۹ء کے دورانیے میں روس میں سفید اور سرخوں کے درمیان ہونے والی خانہ جنگی سے دس لاکھ روسی ہجرت پر مجبور ہوئے۔ اسی طرح پاک و ہند سے برطانیہ کے، اگست ۱۹۴۷ء تک واپس جانے کی نوید سے بھی سرحد کی دونوں جانب تقریباً ڈیڑھ کروڑ افراد صرف بھارت سے پاکستان نقل مکانی پر مائل ہوئے۔

برّصغیر پاک و ہند کا المیہ یہ بھی رہا ہے کہ پہلے تو یہاں کے باسیوں میں انگریزی حکومت کے خلاف غیض و غضب کے جذبات پنپتے رہے جس کا اظہار ۱۸۵۷ء میں اس وقت سے ہوا جب یہاں کے باسیوں نے پہلے تو انگریزوں کے خون سے ہاتھ رنگے اور پھر انگریز بھی برّصغیر پر مکمل کنٹرول حاصل کرتے ہی مفتوحہ علاقے کے باسیوں سے بدلہ لینے پر اتر آیا۔ ۱۹۴۷ء میں آزادی کی کرن دکھائی دینے پر ابھی خوشیوں کے چراغ پوری آب و تاب سے جلنے بھی نہ پائے تھے کہ انگریز کی سازشوں، طبقاتی منافرت، ظلم و ناانصافی، سرحد کی دونوں جانب بسنے والوں کے دلوں میں پروان چڑھنے والے نفرت انگیز

روّیوں اور نام نہاد لیڈروں کی نا اہلی کے سبب مسلم، سکھ اور ہندو فسادات پھوٹ پڑنے سے خون کی وہ ہولی کھیلی گئی کہ ہجرت کرنے والوں کو انگریز سے ملنے والی آزادی اور نئے دیس پہنچنے کی خوشیاں منانے کی بجائے دورانِ ہجرت اپنی آنکھوں کے سامنے بہو، بیٹوں کی عصمتیں لٹتی اور بچوں جوانوں اور بوڑھوں کو قتل ہوتا دیکھ کرنے کا ایسا ماتم کرنا پڑا جس کے صدمے سے پھر یہ باسی، عمر بھر باہر نکل ہی نہ پائے۔ قتل وغارت کے اس منظر نامے سے اردو افسانہ بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ چنانچہ مغربی افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ برّصغیر کے نامور افسانہ نگاروں نے بھی ہجرت، جلاوطنی اور اس سے متعلقہ موضوعات کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔

انسانی تاریخ کی نقل مکانی یہ عمل محض جسمانی سفر پر ہی موقوف نہیں بلکہ جسمانی سفر سے شروع ہونے والی اس ہجرت نے یادِ ماضی کا ناگ بن کر انسانی ذہنوں کو بھی ڈستے ہوئے ایسے کرب میں مبتلا کر دیا جس کے کرشمات (یادِ ماضی، ناسٹیلجیا) کی بدولت اعلیٰ پائے کی ذہنی تخلیقات بھی پروان چڑھنے لگیں۔ چنانچہ پولینڈ کے سال بیلو اور آئزک سنگر جیسے تخلیق کاروں نے 'جنت گم گشتہ'، البیر کامیو نے 'اجنبی'، ہرمن ہیسے نے 'سدھارتھا'، فلسطینی شاعر محمود درویش نے 'ڈینوب نیلا نہیں ہے' اور عرب تخلیق کار خلیل جبران اور دیگر ادبا نے 'ادب المہجر' (ہجرت کے دیس کا ادب) جیسے ادبی شہپاروں کی تخلیق میں کامیاب ہوئے۔ انڈونیشیا کے ناول نگار پرمودیہ آنند طور نے 'دھرتی کے دکھ' کے نام سے ناول مرتب کیا۔ یادِ ماضی (ناسٹیلجیا) کا یہ ادبی تسلسل ہمیں ہندوستانی ادب میں بھی کالی داس کے شاہکار 'شکنتلا' انشاء کی 'رانی کیتکی کی کہانی'، حیدر بخش حیدری کی 'آرائشِ محفل' میں بھی ملتا ہے۔ میر امن کی 'باغ و بہار'، مرزا رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' بھی جلاوطنی اور نقل مکانی کے تلخ تجربات بیان کر رہی ہیں۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیمِ ہند کے بعد جلاوطنی اور ہجرت کا احساس نمایاں طور پر قرۃ العین حیدر کے 'آگ کا دریا' انتظار حسین کے 'آگے سمندر ہے' عبداللہ حسین کے 'اداس نسلیں' اور خدیجہ مستور کے 'آنگن' جیسے ناولوں میں وطن کی یاد اور وطن کی محبت کے طوفان کا جوار بھاٹا دکھائی دیتا ہے۔

ناول کے بالمقابل اردو افسانہ نئے کروٹیں لیتا ہوا جلاوطنی کے کرب کے اظہار میں ڈوبا رہا۔ اسی احساسِ کرب کا اظہار اختر جمال اپنے افسانے 'دوسری ہجرت' میں آبائی وطن سے محبت کی یاد کے چراغ جلا کر کرتے ہیں۔ جبری جلاوطنی کا کرب سعادت حسن خان منٹو کے افسانے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں نمایاں ہوا ہے جس کا پاگل کردار بشن سنگھ ٹوبہ ٹیک سنگھ کے پاگل خانے سے ہندوستان بھجوانے کی خبر ملنے پر پاگل ہونے کے باوجود اس تبادلے کو سرے سے تسلیم ہی نہیں کرتا اور ادھر ادھر بھاگنے لگتا ہے کیونکہ:

> ''پاگلوں کی اکثریت تبادلے کے حق میں نہیں تھی، اس لیے کہ ان کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ انھیں اپنی جگہ سے اکھاڑ کر کہاں پھینکا جا رہا ہے۔'' ۹۰

ہجرت اور نقل مکانی کے جان لیوا سفر میں انسانی جان، مال، عزت و آبرو طرح طرح کے خطرات میں گھری رہتی ہے۔ آج تک ہونے والی نقل مکانی کے دوران بپا ہونے والے خونریز فسادات کا نشانہ زیادہ تر عورت ہی رہی ہے کیونکہ

عورت کو نہ صرف غیروں کے ظلم وستم اور جنسی استحصال کے وار سہنے پڑے بلکہ اس کی عزت لٹ جانے کے بعد اسے عموماً اپنوں کی بے مروتی بھی لے ڈوبتی ہے۔عورتوں کے ساتھ روا ظلم وستم کی یہی داستان سعادت حسن منٹو نے اپنے افسانے 'کھول دو' میں سکینہ کے کردار میں پیش کی ہے جس میں سکینہ ڈاکٹر کے بظاہر کھڑکی کھولنے کے لیے 'کھول دو' کے کہے گئے الفاظ سنتے ہی اپنا ازار بند کھول دیتی ہے، مگر دراصل وہ دورانِ ہجرت سماج کے ٹھیکیدار ظالم مرد کے ہاتھوں عورتوں کے ساتھ درندگی کے برتاؤ کے بعد اسے درپیش مسائل کے نتیجے میں ملنے والی نفسیاتی الجھنوں کی گتھیاں کھول کر رکھ دیتی ہے۔قدرت اللہ شہاب بھی اپنے افسانے 'یا خدا' میں عورت کا یہ المیہ پیش کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔رامانند کا افسانہ 'بھاگ ان بردہ فروشوں سے' بھی عورت کو بردہ فروشوں کے ہاتھوں ظلم کی داستانِ خونچکاں پیش کرتا ہے۔اس طرح یہی کربناک تجربات جمیل ہاشمی کے افسانے 'بن ماس' اور خدیجہ مستور کے 'مینوں لے چلے بابلا' میں بھی نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔

نقل مکانی کرنے والوں کو درپیش مسائل کی داستانوں کا رنگ جس طرح شوکت صدیقی کے افسانے 'اندھیرا، اندھیرا' احمد ندیم قاسمی کے افسانے 'جب بادل امڈ آئے' عصمت چغتائی کے افسانے 'جڑیں' اشفاق احمد کے 'گڈریا' کمل علیمی کے 'شب گزیدہ سحر' غلام عباس کے 'فینسی ہیر کٹنگ سیلون' کی مانند یہی رنگ ہمیں دیویندر اسّر کے افسانوں میں بھی ملتا ہے، جنھوں نے ہجرت کے کرب، آبائی وطن سے محبت کی بازگشت اور نئے وطن میں درپیش مسائل اپنے افسانوں میں متاثر کن انداز میں اجاگر کرنے میں اس لیے کامیاب ٹھہرے ہیں کہ انھوں نے بھی اس راہِ خارزار میں دشت نوردی کی ہے۔ان کی اس پرخار وادی میں مسافت کے تلخ تجربات کا بھرپور منظر نامہ ان کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے مختلف ابواب میں بھی نمایاں انداز میں منعکس ہوا ہے۔

مختلف افسانہ نگاروں کے ہجرت کے موضوعات پر لکھے گئے افسانوں پر بحث کرتے ہوئے روبینہ الماس نے اپنے تجزیے میں جلاوطنی کی مختلف نوعیتیں اجاگر کرتے ہوئے کہا ہے کہ تقسیم کے فوراً بعد افسانوی ادب میں جبری جلاوطنی کے پسِ منظر میں رونما ہونے والی ذہنی جلاوطنی، سعادت حسن خان منٹو کے افسانے 'کھول دو' جمیلہ ہاشمی کے 'بن باس'، رامانند ساگر کے 'بھاگ ان بردہ فروشوں سے'، عصمت چغتائی کے 'جڑیں' اور احمد ندیم قاسمی کے گڈریا' میں خوبصورتی سے بیان ہوئی ہے۔غلام عباس کے افسانوں میں جسمانی و ذہنی جلاوطنی کے پسِ منظر میں ذات اور ماحول کا باہمی موازنہ مرتب ہوا ہے۔ عبداللہ حسین کے مختلف افسانے ہجرت اور جلاوطنی کے جو مختلف زاویے ہوئے ہیں ان میں 'مہاجرین' کے عنوان سے افسانے میں خود ساختہ جلاوطنی کے پسِ منظر میں جنم لینے والی نئی تہذیبی و ذہنی جلاوطنی کا موضوع نمایاں ہے۔افسانے 'ندی' میں تہذیبی ونفسیاتی جلاوطنی اجاگر ہوئی ہے اور 'سمندر' میں ارضی ونفسیاتی، 'دھوپ' میں جسمانی، ذہنی، اور روحانی جلاوطنی، مذکور ہے۔اسی طرح رام لعل کے افسانوں 'اکھڑے ہوئے لوگ'، 'نئی دھرتی پرانے گیت' اور 'ایک شہری پاکستان کا'، کے علاوہ 'قبر' افسانے میں بھی جسمانی ذہنی اور روحانی جلاوطنی کے موضوعات پیش ہوئے ہیں۔خود ساختہ اور جبری جلاوطنی سے متعلقہ موضوعات مثلاً جغرافیائی، تہذیبی، ذہنی، جسمانی اور روحانی جلاوطنی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنانے والے دیگر افسانوں

میں جوگیندر پال کے 'باشندے' اور 'دریاؤں کی پیاس'، کنہیا لال کپور کا 'ہندوستان دیکھیے'، امراؤ طارق کا 'دراڑوں میں سانپ'، فرخندہ لودھی کا 'بوٹیاں' اور 'شباب... گھر کے راستے پر'، محمد اشرف کے 'ڈار سے بچھڑے'، شوکت حیات کے 'گھونسلا'، اختر جمال کے 'چھوٹی سی دنیا'، آصف فرخی کے 'یادوں کے پردیس' اور 'بیاہی بدیس'، سمیعہ نعمت کے 'آزادی کے بعد' اور فاطمہ حسن کے 'زمین حکایت' وغیرہ شامل ہیں۔

فسادات ِہجرت اور خون آشام ہولی کے مشاہدات کے بارے میں 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کا قاری، دیویندر اسّر کے اس ناول کے مختلف ابواب میں درج ان کے ذاتی تجربات تفصیلاً دیکھ سکتا ہے۔ یہاں دیویندر اسّر کے ان مشاہدات پر نگاہ ڈالنا یقیناً بے جا نہ ہوگا۔

دورانِ ہجرت ریل کے سفر میں مسافروں سے کھچا کھچ بھری ٹرین میں مسافروں کا دم یوں بھی گھٹتا ہے اور پھر اگر ساتھ ہی موت کا خوف بھی سر پر سوار ہو تو مسافروں کا جو حال ہوگا اس کا مشاہدہ دورانِ ہجرت دیویندر اسّر از خود کر چکے تھے۔ موت کے خوف کا یہ سماں ملاحظہ ہو:

> ''موت کے سائے میں ہر روز سانس لینا کتنا بھاری ہو جاتا ہے۔ نہ جانے موت کب کیسے آ جائے، شاید اتنی بھیانک نہیں ہوگی جتنا کہ موت کا خوف۔ ہر لمحہ موت کی پرچھائیں روح کے گرد منڈلاتی رہتی ہیں۔ موت کا دن معین ہے، تو پھر یہ موت کا خوف کیوں؟ ''غم ہستی کا نہیں جز مرگ علاج''... مجھے یاد آتے ہیں وہ دن جب موت چاروں اطراف سے ہمارے سروں پر منڈلا رہی تھی۔ ملک کی تقسیم ہو چکی تھی۔ ہم سواری گاڑی میں مال گاڑی کی طرح سامان اور جانوروں کی طرح ایک دوسرے سے جڑے ٹھساٹھس بھرے ہوئے تھے۔ گاڑی کبھی سست کبھی رفتار سے چل رہی تھی۔ ایک سات برس کی لڑکی کھڑکی کے پاس بیٹھنے کی ضد کر رہی تھی۔ ماں باپ اسے بار بار کھینچ کر اپنے پاس بٹھا لیتے۔ جب وہ بہت ضد کرنے لگی تو انھوں نے اسے ڈرایا۔ کھڑکی کے پاس بیٹھو گی تو باہر سے کوئی گولی مار دے گا۔ جھائی اس بھیڑ وچ وی تے مرا دم گھٹ رہیا اے۔ لڑکی نے کہا (سر چھپا کر دم گھٹنے سے موت اور گولی کھا کر مر جانے میں کیا فرق ہوتا ہے۔ کوئی تو سمجھائے یارو) تازہ ہوا اور روشنی۔ معلوم نہیں وہ لڑکی کہہ رہی تھی یا میرے اندر سے آواز آئی یا کہیں پڑھا تھا۔''[91]

ہجر و کرب کے داغ سمیٹتے ہوئے جب وہ کانپور مختصر قیام کے بعد داخلہ لینے الٰہ آباد یونیورسٹی پہنچتے ہیں تو ان کے داغِ ہجر کے صدموں پر کوئی مرہم رکھنے کی بجائے یونیورسٹی انتظامیہ کی جانب سے نہایت روکھا سا جواب ملتا ہے کہ تمھیں داخلہ اس لیے نہیں مل سکتا کہ تمھارے پاس بی اے پاس ہونے کا کوئی بھی ثبوت موجود نہیں۔ اس انکار پر دیویندر پریشان سا ہو جاتا ہے مگر اس کے صبر کا پیمانہ اس وقت لبریز ہو جاتا ہے جب اسے مہاجر تک کے طعنے سہنے پڑے۔ اس سلسلے میں یہ بیان ان کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے:

> ''شرنارتھی!' یہاں تک تو میں کسی طرح بچ بچا کر آ گیا لیکن کسی نے یہاں سیدھے سینے میں گولی داغ دی۔ نام، گھر، ملک کھو کر یہ احساس تو تھا کہ انسان ہوں..... آزاد بھارت کا شہری، یہ احساس بھی ختم ہو گیا کہ نہیں میں شرنارتھی نہیں، شہید نہ

سہی لیکن شرنارتھی ہرگز نہیں۔ میں اپنے مادرِ وطن سے دیارِ غیر میں آباد ہوا ہوں...دُکھ مجھے اس بات کا ہے کہ میں شہید کیوں نہیں ہوسکتا۔ شرنارتھی کیوں ہوگیا؟''۹۲

روبینہ الماس اپنے مقالے میں ہجرت، نقلِ مکانی اور جلاوطنی کی درج ذیل اقسام بیان کرتی ہیں:۹۳

۱۔ سیاسی وجوہات کی بناء پر کی گئی جلاوطنی،

۲۔ ماحول کی ناآسودگی کی بناء پر کی جانے والی جلاوطنی،

۳۔ خارجی جلاوطنی،

۴۔ داخلی جلاوطنی اور

۵۔ خود اختیار کردہ جلاوطنی۔

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے علاوہ فساداتِ ہجرت اور خون آشام ہولی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنانے والے دیگر افسانہ نگاروں کی طرح دیویندر اسرّ نے بھی اپنے مختلف افسانوں میں اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے، ان کے چاروں افسانوی مجموعات کے جن افسانوں میں یہ موضوع نمایاں دکھائی دیتا ہے ان میں 'گیت اور انگارے' مجموعے کے افسانوں 'زندگی موت اور خلا'، 'پلازم کے جراثیم'، 'مکتی' اور 'گیت اور انگارے'، 'شیشوں کا مسیحا' کے افسانے 'مکان کی تلاش'، 'کینوس کا صحرا' کے افسانے 'ہم شہر بدل گئے' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانے 'درد کا درخت' وغیرہ شامل ہیں۔ دیویندر اسرّ کے آخری افسانے مسٹر روشو' کی پوری کہانی ہی داستانِ ہجرت کے کربناک سفر پر استوار ہے۔ اسی طرح دیگر غیر مطبوعہ افسانوں 'میوزیم'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ' اور 'سدھارتھ' وغیرہ میں بھی ہجرت کی کہانی کا رنگ کہیں کہیں نظر آ ہی جاتا ہے۔

ہجرت اور نقلِ مکانی کے بعد پیچھے رہ جانے والے وطن کی یاد کا کرب عمر بھر انسان کا پیچھا نہیں چھوڑا کرتا۔ اس سلسلے میں دیویندر اسرّ کے اس اقتباس کے ساتھ، بحث کا رخ اگلے موضوع کی جانب موڑتے ہیں:

''جلاوطنی کسی ملک کی حدوں سے باہر نکالے جانے کا نام نہیں۔ دل کی بستی سے بھٹک جانے کا نام ہے اور مجھے ہمیشہ خدشہ رہا ہے کہ جب پھر کوئی اس بستی میں آ کر بسنا چاہے گا تو یہ بستی انتظار اور ہجر میں ویران ہو چکی ہوگی۔''۹۴

۷.۵.۴۔زبان:

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے مطابق افسانہ سننے سے نہیں پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے جس میں داستان، حکایت اور کہانی کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کے ورتارے کی چھ مختلف روایات انھیں نظر آتی ہیں جن میں پہلی روایت کا آغاز نذیر احمد دہلوی کی مقصدی حقیقت نگاری پر مبنی افسانہ طرازی سے ہوتا ہے جس نے داستانوی روایت کو اس کے منطقی انجام تک پہنچاتے ہوئے جذبہ اور شعریت کی بازیافت کے ساتھ رومانی مثالیت کو رواج دیا۔ پھر زبان کی اسی اسلوبیاتی روایت کی دوسری پرت رومانی جذباتیت کی روایت کے ٹوٹنے سے اس وقت سامنے آئی جب مختصر ترین افسانہ لکھنے کے تجربات منٹو، رتن سنگھ اور

گر بچن سنگھ نے کیے۔اس کے بعد زبان کے ورتارے کی ایک مزید بھر پور روایت کے نتیجے میں چودھری محمد علی ردلوی کے افسانے منظر عام پر آئے۔آگے چل کر زبان کے ورتارے کی اس روایت میں ابوالفضل صدیقی خان، فضل الرحمٰن، سید رفیق حسین، اور قاضی عبدالستار کے نام ابھر کر سامنے آئے۔زبان کی پانچویں روایت کا آغاز، یلدرم اور پریم چند کے Camp-followers نے آدرش حقیقت نگاری اور رومانی لہجے کی باہمی آویزش سے کیا۔زبان کی چھٹی اور بھر پور اسلوبیاتی روایت نے، چیخوف کے عالمگیر اثرات کے تحت اردو افسانے میں جنم لیا جو دراصل زبان کے تخلیقی امکانات کی دریافت کرنے کی وہ روایت جس کے نتیجے میں ظاہر میں باطن کو دیکھنے اور دکھانے کے تخلیقی عمل سے تخلیقی امکانات روشن سے روشن تر ہوتے چلے گئے۔ان چھ روایات کے بعد بھی اردو افسانے میں رواں زبان کی نئی بھر پور اسلوبیاتی روایات کے امکانات کی تلاش جاری رہی۔۹۵

المختصر ادبی تخلیقات کی صورت، تخلیق کار کے بیانیے کے اظہار کا ذریعہ زبان ہے اور زبان ہی کے ذریعے قاری پر اس کے اثرات مرتب ہوا کرتے ہیں اسی لیے ادب کے اثرات کسی نہ کسی طور پر ہر فرد میں محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ادب کے سلسلے میں زبان کی اہمیت مسلم یوں بھی ہے کہ زبان کا دامن بھی اتنا ہی وسیع ہے جس قدر وسعت زندگی میں پائی جاتی ہے اور اگر زبان میں جذبات کے ساتھ ساتھ تخیل کی چاشنی بھی شامل ہو جائے تو پھر معمولی زبان بھی دلکش محسوس ہونے لگتی ہے۔بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی:

> ''جذبات کی زبان اپنی الگ نوعیت رکھتی ہے اور جذبات کے تحت آ کر معمولی زبان بھی تخیل کا رنگ لے لیتی ہے۔ جذبات کی زبان کے بہت سے رسوم بالکل مقرر ہو چکے ہیں اور ان کو یکجا کرنے سے بھی ظاہری طور پر ادب وجود میں آتا ہے اور تخیل کی ایک ایسی دنیا ضرور نظر آ جاتی ہے جو دلکش معلوم ہوتی ہے مگر جذبات انفرادیت سے تعلق رکھتے ہیں اور ہر فرد میں کوئی ایسی نوعیت ضرور اختیار کر لیتے ہیں کہ وہ عام سے مشابہ مگر مختلف ضرور دکھائی دیتے ہیں۔اس درجہ پر بغیر خلوص سے پہنچنا ناممکن ہے اور یہ خلوص ہی ادب کی بنیاد ہے۔ادبی تجربے میں بہت سے اجزاء ہوتے ہیں مگر ان میں سے خاص، جذبات، تخیل اور انفرادیت ہیں۔یہی تجربے کو ادبی بناتے ہیں اور ان کا وجود ہی ادب کو ادب کا دائرہ دیتا ہے۔یہ آپس میں ایک دوسرے سے اس قدر ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا مشکل ہے۔''۹۶

ہر زبان اپنے اندر لسانی اور ارتقائی عمل لیے ہوئے ہے جس کے لیے زبان ہمیشہ تکنیک اور اسلوب کے تجربات، وقت اور عہد کے ضرورتوں کے مطابق کرتی ہیں۔اس لیے کسی بھی زبان کے ادب میں نمایاں ارتقا ایک قدرتی عمل ہے۔ اس ارتقائی عمل کی تحریک کے لیے ختم ہونے والی کوئی بھی تحریک اپنے بعد اٹھنے والی تحریک کا پیش خیمہ ہوا کرتی ہے۔اردو زبان کے ساتھ بھی یہی کچھ پیش آیا۔کلاسیکی ادب سے شروع ہونے والا لسانی تحریک کا سفر علی گڑھ تحریک پر ختم ہوتے ہی علی گڑھ سے نئے سفر کا آغاز رومانویت کی جانب ہو گیا۔رومانویت سے پھر ترقی پسندی کی جانب کا سفر ترقی پسندی کے حصول پر رکا نہیں بلکہ یہیں سے حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کا آغاز ہوا اور پھر حلقہ ارباب ذوق نے جدیدیت کی تحریک کو جنم دیا۔

حقیقت نگاری کے مقبول ترین دور میں ساٹھ کی دھائی میں نئی لسانی تشکیلات بشارت 'منٹو کے افسانے 'پھندنے' کی صورت میں ملی۔تاہم ۱۹۶۰ء سے تیس پینتیس سالوں پر محیط زمانہ، جدید ادبی تاریخ میں ادبی تنازعات کا دور کہلاتا ہے۔اس دور میں سیاست کی بنیادوں پر تاریخ، تہذیب اور حقائق کے شعور کو غیر ضروری قرار دیا گیا جس کے نتیجے میں وسعتِ کلامی کے تنوع میں قابلِ لحاظ توسیع رک کر رہ گئی۔اسی طرح تقسیمِ ہند نے بھی قومی زبان کے روپ میں لسانی گروہوں کے فتنے کھڑے کر دیے۔انگریز نے باہمی چپقلش کو مزید ہوا دینے کے لیے مقامی زبانوں کے مسائل کو خوب ابھارا۔یہاں کی معاشرت کی تقسیم در تقسیم میں جہاں مذہبی منافرت خوب پروان چڑھتی رہی وہاں مقامی اور علاقائی زبانوں کی تقسیم کے ہتھیار نے بھی خوب رنگ جمایا۔لیکن انگریز کی اس مکاری کا اردو زبان کو فائدہ بھی ہوا۔اورینٹل کالج کے پلیٹ فارم سے غیر ملکی زبانوں کی تقسیم سے اردو زبان میں نئی نئی اصنافِ سخن کے ساتھ نئے افکار بھی در آئی۔

ایک سے زائد زبانوں پر عبور رکھنے والے ادیبوں کو ادبی منظر نامے پر اہم مقام حاصل کرنے میں آسانی میسر آنے لگی۔دیویندر اسّر بھی انہی ادیبوں کی صف میں شامل ہیں جنھیں بیک وقت اردو، ہندی، پنجابی اور انگریزی زبانوں میں مہارت حاصل تھی۔لیکن ایک سے زائد زبانوں پر عبور حاصل ہونے کے باوجود وہ غرور و تکبر کی بجائے ہمیشہ کسرِ نفسی سے ہی کام لیا کرتے تھے۔اس سلسلے میں دیویندر اسّر اور ان کے ہمزاد کے مابین 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کا یہ مکالمہ ان کی کسرِ نفسی کی صفت کا بہترین غماز ہے:

"تمھیں زبان نہیں آتی۔میں خاموش رہا۔تم غلط لکھتے ہو۔پھر خاموشی۔کبھی ہندی کے الفاظ لکھتے ہو۔ہندی میں ناکام رہتے ہو تو اردو کے الفاظ کا استعمال کرنے لگتے ہو۔اور یہاں مات کھاتے ہو تو انگریزی میں پناہ لیتے ہو اور پھر ٹھیٹھ پنجابی پر اُتر آتے ہو۔آپ صحیح فرماتے ہیں میں نے کہا۔تم الفاظ کا صحیح استعمال نہیں کرتے۔میں کسی چیز کا بھی صحیح استعمال نہیں کرتا۔میں استعمال ہی نہیں کرتا۔تو کیا الفاظ سے سنبھوگ کرتے ہو؟ یوں ہی سمجھ لو You are perverted and pro-file. That's right? الفاظ اور ادیب سنبھوگ کی حالت میں ہی ایک دوسرے سے لپٹتے ہیں۔"[۹۷]

زبان کے مستعمل الفاظ انسانی زندگی میں ایک پل اور رابطے کا کام کرتے ہیں۔زبان کی معرفت ہی ایک انسان دوسرے انسان سے جڑتا ہے۔جس طرح الفاظ محض آواز کا آلہ ہی نہیں اسی طرح کوئی بھی زبان شخصی افادیت کے علاوہ انسانی رشتے کی باہمی توضیح و تشریح کرنے اور انسان کو آپس میں مضبوطی سے جوڑے رکھنے کا کام بھی کرتی ہے۔انسانی سوچ بچار کی عمارت کی تعمیر میں الفاظ و زبان کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے۔کسی بھی انسان کی زبان سے ادا کردہ الفاظ اس کے فنِ اظہار اور فکر کی عکاسی کرتے ہیں۔دیویندر اسّر الفاظ کی بنیاد پر استوار زبان کی عمارت کے حسن، جداگانہ سوچ، اور پھر سب سے بڑھ کر اپنے اسلوب کے بانکپن کی وجہ سے جانے جاتے ہیں۔للت شکل کو دیویندر اسّر کی کہی ہر بات میں نیا پن اسی لیے نظر آیا ہے کہ دیویندر اسّر کسی کی پیروی کی بجائے اپنی جداگانہ راہ پر چلنے کے قائل ہیں۔دیویندر اسّر حال کی آنکھوں سے بیتے ماضی کو دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔دیویندر اسّر کی شخصیت میں زبان و الفاظ کی اہمیت کا اندازہ دیویندر اسّر کے اپنے

بیان سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے:

''جب ہم کسی تخلیق کار سے انٹرویو کرتے ہیں تو ہم اپنی زندگی کی افادیت تلاش کر رہ ہوتے ہیں۔آخر میری کتابیں میری اور آپ کی زندگی کی داستانیں ہی تو ہیں۔اور اُس کل المیہ کی دستاویز ہیں انسان جن سے وقتاً فوقتاً آفت رسیدہ رہا ہے۔ شاید اس لیے ہم کتابوں میں اپنے وجود کی تصدیق کرتے ہیں۔اگر ہمیں یہ الفاظ فراہم ہوتے تو ہماری زندگی ریگستان، میں ایک کیکٹس کی طرح ہوتی اور یہ دنیا ایک پھیلتی ویسٹ لینڈ''۔98

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے چوتھے باب میں سادہ بیانیہ اپنایا گیا ہے جس میں دوستوں کے پرانے خطوط اور دیگر ذاتی تحریری جلاتے وقت اٹھتے ہوئے دھوئیں سے ماضی کی یادوں کے ہیولے ان سے ہمکلام ہوئے ہیں۔اس کے علاوہ پورے ناول میں انھوں نے 'شعور کی رو'ماورائے حقیقت کردار، رمزیت' تجرید و فنطاسی الغرض ادبی تکنیک کا ہر حربہ استعمال کرتے ہوئے قاری کو ناول کے سحر میں جکڑے رکھا۔

بحث کا اختتام راجی سیٹھ کے دیویندر اسّر کے زبان و بیان پر تبصرے پر کیا جاتا ہے:

''اصل میں ادب کی کوئی الگ زبان نہیں ہوتی۔جب کوئی لفظ ادب میں لایا جاتا ہے تو وہ اپنے ساتھ معنی کی لامحدود دنیا لے کر آتا ہے۔ہر لفظ ایک علامت، ایک کوڈ، ہوتا ہے۔سگنی فائر کے بھی ملٹی پل تعلقات کو سمجھنا ضروری ہے ان کے ایسے بیانات ہماری سمجھ میں اضافہ ضرور کرتے ہیں لیکن اشاراتی (سگنی فائر) الفاظ کے مل جانے سے مسئلہ حل نہیں ہو جاتا... اس لیے اسّر صاحب کی دی ہوئی زمین اور ان ہی کے دیے ہوئے الفاظ کی معنویت سے سمجھنا پڑتا ہے۔''99

۸.۵.۴۔منظر کشی:

منظر نگاری افسانے کے بنیادی مباحث میں سے ایک ہے۔افسانہ نگار کس طرح افسانے کا ماحول مرتب کرتا ہے اور کیونکر افسانے کی تصویر کشی سے اپنے افسانے کی فضا تشکیل دیتا ہے، یہ افسانے کی کامیابی میں بنیادی اور اساسی نوعیت کا کردار ادا کرتی ہے۔افسانہ نگار افسانے کے لینڈ سکیپ سے لے کر اس کے داخلی ماحول تک کا سارا معنوی اور جمالیاتی نظام منظر نگاری کے عنصر سے مزیّن کرتے ہوئے افسانے کی صورت گری کرتا ہے۔اس میں ظاہری ماحول بھی اثر انداز ہوتا ہے اور داخلی فضا بھی منظر کی تشکیل اور تہذیب میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔گویا منظر نگاری داخلی اور خارجی ماحول کے باہمی تناظر میں متشکل ہو کر سامنے آتی ہے۔افسانے کا سارا مکانی ماحول اس کے مناظر سے عبارت ہوتا ہے۔افسانے میں جہاں پلاٹ اہم ہے، وہیں اس کے کردار بھی بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔اسی طرح مکالمہ نویسی بھی ایک اہم عنصر کی صورت میں افسانے کی فضا بندی کرتا ہے مگر ان میں سب سے زیادہ اہمیت منظر نگاری کو حاصل ہوتی ہے، کیونکہ افسانہ کسی زمینی اور مکانی ماحول میں تشکیل پا کر پلاٹ کی صورت اختیار کرتا ہے۔اگر منظر نگاری ماحول کے مختلف اور متنوع قرینوں کو ہم آہنگ نہ کر سکے تو افسانے کی بُنت متاثر ہو سکتی ہے۔

افسانہ نگار کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے افسانے میں مناظر کی عکس بندی کو اپنے داخلی و خارجی احساسات

کی تشکیل پذیری سے کچھ اس رنگ میں مرتب کرے کہ اس میں مجموعی فضا وحدت کے تاثر میں ڈھل جائے اور ماحول کی صورت گری سے لے کر، مناظر کی معنوی اور جمالیاتی تشکیل تک کے سارے رنگ اس کے ہم رنگ ہو جائیں اور یوں افسانہ، مناظر کی تعبیر میں اپنی ہمہ رنگی کا آپ ترجمان بن جائے۔ اسی طرح افسانہ نگار کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنا افسانہ مقامی رنگ اور مقامی زبان ہی میں مرتب کرے۔ بالفاظِ دیگر افسانہ نگار کے لیے آنکھوں سے دیکھے منظر ہی کو افسانے کی شکل میں پیش کرنا زیادہ مناسب رہتا ہے۔ البتہ اگر وہ کسی غیر ملک کے مناظر و ماحول کو پیش کرنا بھی چاہے تو پھر افسانہ نگار کے لیے اس ماحول سے کامل آگاہی از بس ضروری ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر سلام سندیلوی نے نہایت اہم نکتہ پیش کیا ہے:

''افسانہ نگار اگر کسی غیر ملک کے مناظر اور ماحول کو پیش کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اس ملک کے حالات کتب بینی کے ذریعے معلوم کرے، اس کے بعد بہت ہوشیاری اور مستعدی کے ساتھ ان حالات کو پیش کرے۔ دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ کہ وہ اس ملک کے باشندوں سے گفتگو کرے یا وہ لوگ جن کو براہِ راست اس ملک سے واقفیت ہو، بات چیت کرے، اور اس طرح سے اپنے افسانے کے لیے مواد اکٹھا کرے، پھر ان کو تخیل کی مدد سے ترتیب دے۔''[۱۰۰]

دیویندر اسّر کے افسانوں اور ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے مختلف ابواب میں پیش کردہ ماحول اس کے داخل سے مرتب ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ اپنے خیال کے آنگن میں اس طرح محوِ سفر ہوتا ہے کہ اس کے باطن اور خارج میں دوئی کا عنصر موجود نہیں رہتا۔ وہ اپنے افسانے کی منظر نگاری کرتے وقت اپنے وجود کے داخلی روّیوں سے اکتساب کرتا ہے اور یوں اس کے افسانے کا لینڈ سکیپ اس کے دل کی بستی سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ دیویندر اسّر کے افسانوں کی ایک اہم خوبی اس کی منظر نگاری بھی ہے۔ وہ مناظر کی تشکیل اور ترتیب میں ظاہری ماحول سے زیادہ اپنے باطن کی دنیا سے اخذ واستفادہ کرتا ہے اور یوں اس کا افسانہ اس کے باطن کی سرزمیں سے جڑ کر، اس کے خارج سے وابستہ ہوتا ہے تو رنگ و آہنگ کی ایک نئی تعبیر سامنے آتی ہے جس کی واضح اور روشن مثالیں ان کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے مختلف ابواب میں جا بجا بکھری دکھائی دیتی ہیں۔ ناول میں کہیں دیویندر اسّر کی زندگی کی کہانی کے بچپن سے جوانی اور بڑھاپے کے مختلف ادوار کی منظر کشی ہے تو کہیں داستانِ ہجر کی کربناک یادوں کے مناظر رقص کرتے دکھائے ہیں۔ اسی پسِ منظر میں مسافروں سے کھچا کھچ بھری ریل کے ڈبوں میں ترکِ وطن کے کربناک اور خوفناک سفر کے دوران ماں بیٹی کی اس گفتگو میں زندگی کی واضح چاشنی بھی ملتی ہے۔ گھٹن اور خوف میں ڈوبے اس منظر میں ایک طرف تو ماں گنگ زبان ہو کر بیٹھی ہوتی ہے مگر دوسری جانب اس کی بیٹی اسے بار بار مخاطب ہوتی ہے:

''... ہائے سوہنڑا موراے۔ ویکھ ویکھ جھائی تو تکیا ای نہیں۔ اوہ درختاں دے اوہلے ہو گیا۔ گاڑی راوی ندی پار کر رہی تھی۔ وہ پھر چلائی۔ جھائی تینوں تیرنا آوَندا اے۔ ماں سہمی سہمی بیٹھی تھی۔ غصے میں بولی چپ بھی رہ نا تینوں کدی موردی

پئی اے تے کدے تیرنے دی۔ اتھے جان سکڑیں پئی اے پتہ نئیں کد تیرنا سیکھ لو۔ اگر۔ جیوندے بھی پہنچدے ہاں کہ نئیں۔ جھائی جے اسی جیوندے پہنچ گئے تا مینوں تیرنا سکھا دے گی نا۔ جب سامنے موت ہو اور زندگی غم کا دریا ہو تو دوستو! سے رہتے تیرنا سیکھ لو۔ اگر ڈوب بھی گئے تو یہ دریا زندگی کا ہوگا۔ موت کنواں نہیں...''۱۰۱؎

اس کے علاوہ ابھرتے سورج کی کرنوں میں چھلاٹ ندی کنارے بہتے ٹھنڈے پانی میں زندگی میں پہلی بار جوان عورت کے ساتھ نہاتے ہوئے اس کے بدن پر صابن ملتے اور میل اتارنے کے دیویندر اسّر کے تجربے کی خوبصورت عکس بندی قاری کو مبہوت کر دیتی ہے۔

ناول کے علاوہ دیویندر اسرّ نے متعدد افسانوں کے مختلف کرداروں کی ضروریات کو مدّ نظر رکھتے ہوئے موزوں اور دلکش منظر کشی کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے افسانوں 'جیل'، 'کالے گلاب کی صلیب'، 'بجلی کا کھمبا'، 'مردہ گھر'، 'کینوس کا صحرا'، 'بچہ رو رہا ہے'، 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن'، 'جنگل'، 'جیسلمیر'، 'روشنی کا سفر' اور 'ایک شام اور وہ آدمی'، کے علاوہ غیر مدوّن افسانوں 'سدھارتھ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'آدمی پرندہ ہے'، اور 'مسٹر روشو' کی کہانیوں اور مختلف کرداروں کو سامنے رکھتے ہوئے خوبصورت منظر کشی کی ہے۔

۴.۵.۹۔ مکالمہ نگاری:

کسی بھی فن پارے کی کامیابی و ناکامی کا دارومدار کافی حد تک اس کے مکالموں پر ہوتا ہے۔ اگر فن پارے کے مکالمے دلچسپ، موزوں اور برمحل ہوں گے تو قاری کے لیے دلچسپی کا سامان مہیا کریں گے۔ نیز مکالموں کی وساطت سے ہی کردار نکھر کر سامنے آیا کرتے ہیں۔ مکالمے ہی کردار کے جذبات، احساسات اور خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ نیز مکالمہ ہی کی بدولت ہی کسی فن پارے کی تشریح و تفسیر بیان ہوا کرتی ہے۔ مکالموں کی اہمیت ذیل کے بیان سے مزید مترشح ہوتی ہے:

''مکالموں کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ آسان زبان میں ہوں۔ ان میں آمد اور برجستگی ہو، جس کردار کے منہ سے وہ نکلیں اس کی فطرت و سرشت کے آئینہ دار ہوں۔ مکالموں میں سادگی اور برجستگی پیدا کرنا آسان کام نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر بالکل روزمرّہ کی گفتگو پیش کی جائے تو اس کا خطرہ ہے کہ کہیں وہ غیر ادبی زبان نہ ہو جائے اور اگر زبان میں خوبصورتی پیدا کی جائے تو خدشہ ہے کہ کہیں اس میں تصّنع اور آورد نہ پیدا ہو جائے....''۱۰۲؎

ڈاکٹر فوزیہ اسلم نے افسانوی تکنیک پر بحث کرتے ہوئے مکالمے کے سلسلے میں الگ انداز سے تفصیل پیش کی ہے:

''۱۔ صیغہ کے لحاظ سے: ماضی حال مستقبل، متکلم غائب، مخاطب کی تفریق،

۲۔ (الف) ۔ صرف تصویر کشی یا بیان،

(ب) ۔ ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو (اکثر افسانوں میں یہی امتزاج ہوتا ہے

(ج)۔صرف گفتگو یا مکالمہ'' ۱۰۳؎

یوں تو دیویندر اسّر کے افسانوں میں بالعموم اور 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' متذکرہ خوبیاں بدرجہ اتم موجود ہیں لیکن یہاں موضوع کے پیشِ نظر ان کے ناول کی مکالمہ نگاری کے پہلو کا جائزہ لیتے ہیں۔ زیر بحث ناول میں دیویندر اسر کی مکالمہ نگاری قابل داد رہی ہے۔ خاص طور پر کہانی کے منظر نامے میں ڈوب کر اپنے آپ سے ہم کلام ہوتے ہوئے جذبات کا اظہار وہ الگ سے انداز میں کرتے نظر آئے۔ ناول کے آغاز ہی سے خود کلامی کا عنصر نمایاں ہو جاتا ہے:

''شاید تمہیں کینسر ہے۔

خاموشی)۔

یہ مسا کب سے ہے؟

قریب ۲۵ برسوں سے۔

پہلے بھی اتنا بڑا تھا۔

نہیں۔

اور اس کا رنگ؟

معلوم نہیں۔

ابھی تو یہ باہر کی طرف بڑھ رہا ہے، اس کی جڑیں اندر بھی گہری ہوتی جائیں گی۔..اور

پھر

(خاموشی)

موت بھی ہو سکتی ہے...آپریشن ضروری ہو جائے گا۔ بائیوپسی بھی کرالو۔ اسی مہینے۔ میں چلا آیا۔''۱۰۴؎

ادب اور ادیب سے متعلق ان کے ناول کی یہ مکالمہ نگاری بھی اپنا الگ تاثر رکھتی ہے:

''یہ پیشن (Passion) ہے۔ اور میں نے محسوس کیا کہ میں لکھ سکتا ہوں۔

لیکن کچھ ایسا لکھوں کہ آئندہ آنے والی نسلیں یاد رکھیں۔

یہ میرا کام نہیں۔

تو!

یہ کام عظیم ادیبوں کا ہے۔

کیا تم عظیم ادیب نہیں بننا چاہتے۔

میں اپنے سمے میں سانس لیتا ہوں۔ میرا انتخاطب ان سے ہے جو میرے ساتھ سفر میں ہیں۔

اور کالی داس، ہومر، شیکسپیئر، فردوسی، غالب۔

میں نے قلم رکھ دیا اور ادب کی بیرونی دنیا سے باہر آ گیا۔ کیونکہ میں عظیم ادیب نہیں بن سکتا، میں ادیب ہی نہیں بن

سکتا۔جس کی ساری تہذیب ادب سیکس ہر چیز حاشیے پر آ گئی ہو وہ کیا لکھے گا۔''۱۰۵؎

دیویندر اسّر اور ان کے استاد ڈاکٹر غلام جیلانی برق کے مابین نقاد کی خوبیوں سے متعلق بحث بھی ان کے ناول کی خوبصورت مکالمہ نگاری کی مثال ہے:

''نقاد کیا کرتا ہے؟

وہ ادیب کے دل کی گہرائیوں میں ڈوب کر دیکھتا ہے کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے۔اور پھر اس کی تفسیر کرتا ہے تا کہ قاری اسے صحیح طور پر سمجھ سکے۔

ہم نے کہا،اور وہ خاموش رہے۔

ہم نے پوچھا۔کیا صحیح نہیں؟

ادیب کو صحیح طور پر سمجھنا یا سمجھانا کیا ہوتا ہے؟ وہ بولے۔

یہی کہ ادیب جو کہنا چاہتا ہے،قاری وہی سمجھے۔

تو یہ کام ادیب خود کیوں نہیں کر لیتا،اسے نقادوں کی مدد کیوں درکار ہے؟

بات ٹھیک تھی۔پھر کیا؟ ہم نے پوچھا۔

نقادوں کا کام ہے کہ وہ قاری کو شعور دے کہ یہ وہ کتاب نہیں جو اس نے پڑھی ہے بلکہ یہ دوسری کتاب ہے۔

ہم نے ایسا کہیں نہیں پڑھا تھا۔ہم چونکے۔

یہ تو ادیب کے ساتھ ناانصافی ہے۔

اگر آپ نقاد کو یہ نہیں کرنے دیتے تو یہ نقاد کے ساتھ ناانصافی ہے۔وہ مسکرائے۔اور

اگر ایسا نہیں ہوتا تو شیکسپیئر،کالی داس،ہومر اور حافظ یا غالب پر کسی ایک نقاد کی کتاب ہی کافی ہے۔اور فرمایا نقاد (objective) یوں نہیں ہوتا۔کیا اس کا تجربہ نہیں؟اس کی اپنی فکر نہیں،اپنا نجی احساس جذبہ اور خیال نہیں؟ مطالعہ نہیں،الفاظ کو برتنے،پرکھنے کا اس کا اپنا سلیقہ نہیں؟ کیا اس کا کوئی نقطہ نظر،نظریۂ حیات نہیں،قدر نہیں،سوچ نہیں،کیا اس نے عشق نہیں کیا؟ کیا اس نے غم نہیں پایا؟ خواب نہیں دیکھے؟ اور کہا جب آدمی محبت کرتا ہے تو وہ (objective) نہیں ہوتا؟ وہ کسی عورت کی تفسیر نہیں کرتا،اسے نئی بناتا ہے،ہر بار نئی،حسن عشق اور شاعری کی خوشبو اسی طرح پھیلا کرتی ہے برخوردار!

اور کتاب پڑھنے کے بارے میں میرا روّیہ بدل گیا۔''۱۰۶؎

طوالت سے اجتناب برتتے ہوئے دیویندر اسّر کے افسانوں میں مکالمہ نگاری کا یہ رنگ بھی دیکھ لیتے ہیں:

''نہ جانے کیوں یہ لوگ صدیوں سے فنا اور خلا کی اندھی گلیوں میں بھٹک رہے ہیں اور ٹوٹتے ٹوٹتے مالتی اور میگھ دت بن کر 'سیارے' میں سمٹ آتے ہیں۔وہ پنکھ پھڑ پھڑاتے ہیں دیواروں سے سر ٹکراتے ہیں۔میرے گرد پاگلوں کی طرح منڈلاتے ہیں۔بار بار پوچھتے ہیں۔

کون ہو تم؟

کوئی بھی ایک آدمی۔

سنا ہے تم دیش بدیش گھومے ہو۔؟

ہاں۔

اور کچھ کچھ پڑھے لکھے بھی ہو؟

ہاں۔

کہانیاں بھی لکھتے ہو۔

کبھی کبھی۔

اور وہ ایک دم مجھ پر ٹوٹ پڑتے ہیں۔

تو بتاؤ۔ پرندے اب کیوں نہیں اڑتے۔ ۱۰۷

مذکورہ مکالمے کے علاوہ بھی دیویندر اسرؔ کے دیگر متعدد افسانوں میں بھی مکالمہ نگاری کا عکس نمایاں ہے۔

۴.۵.۱۰۔ تکنیک:

تکنیک کے لغوی معانی میں کاری گری، مہارت اور صنعت گری شامل ہیں۔ انگریزی زبان میں 'Technique' کا لفظ بھی انہی معانی میں مستعمل رہا ہے۔ تکنیک کا لفظ اصطلاحی لحاظ سے گہری وسعت و معنویت کا حامل ہے۔ ماہرینِ ادب نے مشرقی و مغربی ادبیات میں دورانِ بحث، تکنیک کی اصطلاح 'اظہار' کے معنی میں استعمال کرتے ہوئے 'اظہار' کو مواد پر یا تکنیک کو خیال پر ترجیح دی ہے۔ تاہم اصطلاحی دائرہ کار کی تفہیم اور افادیت کے ضمن میں 'تکنیک' محض تخلیق کار کے فن پاروں کے ظاہری خدوخال یا سج دھج میں ہی مدومعاون ثابت نہیں ہوتی بلکہ یہ تخلیق کار کے جمع کردہ مواد کی ترتیب اور خیالات کی بُنت میں بھی اپنا بھرپور کردار ادا کرتی ہے۔ بالفاظِ دیگر تخلیقی مواد کو ایک خاص ڈھب سے ترتیب اور متشکل کرنے کا نام تکنیک ہے اور یہ مواد افسانے کی تعمیر کرتے ہوئے جس سانچے میں ڈھالا جاتا ہے وہ تکنیک کہلاتا ہے۔ یعنی مواد اور تکنیک لازم و ملزوم ہیں اور تکنیک کا تمام تر تعلق مواد سے ہی ہے۔ تکنیک کی اصطلاح پر سیر حاصل بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر ارشد ناشاد نے یہ موضوع کچھ یوں سمیٹا ہے:

> ''تکنیک ایک پیچیدہ اور مرکب اطلاح ہے؛ اس کے خارجی اور باطنی پہلوؤں کا مکمل معروضی تجزیہ ممکن نہیں۔ ادبی تخلیقات میں تکنیک کے ظاہری عناصر جیسے زبان کے اسرار و رموز سے آشنائی، لفظیات کا انتخاب، ردیف، قافیہ، بحر، وزن اور ہیئت کا چناؤ، صنائع و بدائع کا فن کارانہ استعمال اور دیگر محسناتِ شعری کا ادراک وغیرہ باطنی یا داخلی تکنیکی عناصر سے مکمل طور پر ہم آہنگ نظر آتے ہیں...'' ۱۰۸

المختصر افسانہ نگار، اپنا مواد سامنے رکھتے ہوئے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کے بل بوتے پر کوئی بھی خاص تکنیک استعمال کرتا ہے۔ بیسویں صدی ادبی ذہن رکھنے والوں کے لیے نیا موڑ ثابت ہوئی جس سے سوچ کے نئے در وا ہونے سے نئے موضوعات اور نئے نئے اسالیب سامنے آئے جس سے تکنیک میں بھی متنوع جہات پھیلنے لگیں۔ افسانے کی تکنیک میں

وقت کا بھی اہم رول ہوا کرتا ہے۔بعض افسانے ماضی سے متعلق تو بعض حال اور مستقبل کے بارے میں ہوا کرتے ہیں ماضی سے متعلقہ افسانوں کی تکنیک خاص طریقے کی ہوتی ہے۔اس تکنیک میں بعض کردار حال میں رہ کر ماضی کا تذکرہ کرتے ہوئے ماضی کو ہمارے سامنے متحرک کردیتے ہیں۔حال سے شروع ہونے والا افسانہ آہستہ آہستہ تلازمہ خیال(Association of Thoughts) کے ذریعے ماضی کی جانب لوٹتا ہے اور افسانے کے کردار، ماضی کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جیسے ماضی حال میں زندہ ہے اور وہ کردار واقعات یوں دوہراتے ہیں جیسے یہ واقعات حال میں پیش آرہے ہوں۔افسانوں میں ماضی کا ذکر اردو ادب میں زیادہ رواج اور مقبولیت پا لینے سے ہمارے افسانہ نگار زیادہ تر یہی تکنیک استعمال کرتے ہیں۔قدیم دستانوی تکنیک میں زمان ومکان کی حدیں مقرر تھی اس لیے کہانی مخصوص مدت پر محیط ہوتی تھی۔پرانی تکنیک میں واقعات اور کردا رکہانی کو آگے لاتے تھے۔سارا زور پلاٹ پر ہوتا تھا۔کردار،محض کہانی آگے بڑھانے اور واقعات ترتیب دینے کے لیے محض آلۂ کار کے طور پر ہی استعمال ہوتے تھے۔لیکن نئی تکنیک میں پلاٹ سے زیادہ زور کردار اور کردار نگاری پر دیا جاتا ہے۔پلاٹ محض کرداروں کے عمل اوران کے حالات سے میکانکی طور پر وجود میں آجاتا ہے۔کردار نگاری،نئی تکنیک میں سب سے اہم اور بنیادی جزو ہے،جس میں مہارت رکھنے والا ہی اچھا افسانہ نگار سمجھا جاتا ہے۔

ڈاکٹر فوزیہ اسلم کے خیال میں ۹۰؎ اردو افسانہ داستانی روایت کے سہارے، پلاٹ کردار،فضا ماحول اور اخلاقی اقدار کی جداگانہ تکنیک کے ساتھ جب ضخامت وطوالت کو وقت کے دائرے میں محدود کرتے ہوئے اپنی الگ نگری بسانے لگا تو حقیقت اور واقعیت بھی افسانے کے دائرے میں شامل ہوتی چلی گئی۔۱۹۳۰ء کے بعد افسانے کی تکنیکی روایت میں تبدیلیوں کے آغاز سے ہی منصوبہ بندی،حقیقت نگاری اور شعور کی رو کے ساتھ لاشعوری تکنیک نے بھی افسانے میں مداخلت شروع کردی،جس کے نتیجے میں سادہ کہانی کے بدلے معمولی کرداروں کے ذریعے ہی بڑی کہانی کا رواج پہنچنے سے افسانے کا جزِ ولاینفک،متنوع اسلوب،ٹوٹ پھوٹ کر رہ گیا اور یوں اس اسلوب میں توانا نامیاتی اسلوب اور ڈکشن کے استعمال سے زندہ پیکر، غیر مرئی روپ میں ڈھلنے لگے اور معنیاتی ،استعاراتی،علامتی تمثیلی اور پیکری تہیں،افسانے کے اسلوب و بنت کا حصہ بننے لگیں۔نئے افسانے کی علامتیت ،رمزیت،پیکریت اور دروں بینی کا عمل،اپنے دور کے انسان کے نفسی محرکات میں ممد ثابت ہوا جسے عصری افسانے نے 'عصری اسلوب' کا نام دے دیا۔علامتیت نے دورانِ مطالعہ قاری کے اندر وہ غنائیت اور کثیر المعانی زاویے بکھیرے کہ قاری کی عصری اسلوب تک رسائی نہایت آسان ہوگئی۔ بالفاظِ دیگر علامتیت نے افسانے میں پہلی بار اپنی اصل ہیت کذائی کے سہارے،قاری کی روح اور نفس کی اتھاہ گہرائیوں تک اترنے کی رسائی آسان بنادی۔

بعض لوگ ماقبل اور نئی کہانی کا فرق ہیئت میں تبدیلی کے روپ میں اس لیے دیکھتے ہیں کہ ان کے خیال میں نئی تکنیکوں کے استعمال سے کہانی نئی بن جاتی ہے لیکن یہ مفروضہ اس لیے درست نہیں کہ اکثر جدید تکنیک میں لکھی گئی

کہانیاں نئی کہانیاں نہیں ہوتیں اور خالص بیانیہ انداز میں لکھی گئی کہانیاں بھی نئی کہانیوں کے زمرے شامل ہوتی ہیں۔اسی طرح فسادات کے نتیجے میں تہذیبی شکست وریخت پھر مارشل لاء اور سیاسی جبر کے پسِ منظر میں افسانہ نگار نے اظہار و بیان کے قتل کے المیے کے ردّعمل میں علامت، استعاریت، پیکریت، تجریدیت، جیسے تکنیکی ہتھیار اٹھا کر شعوری اور لاشعوری دونوں سطح پر دکھ، درد، رنج والم، غصہ، ڈر، خوف، ذہنی انتشار ذہنی کیفیات، کرب تنہائی، سفر، محرومی و مایوسی، ماضی کی بازیافت اور کھوئے ہوئے اپنوں کی تلاش کے موضوعات پر افسانے مرتب کرنا شروع کر دیے جس میں خارجی اثرات کے اظہار یے کے ساتھ ساتھ اس کے خلاف پیدا ہونے والے اس ردّعمل کو بھی موضوع بنایا جانے لگا، جو پہلے کبھی افسانوی موضوع نہیں ہوا کرتا تھا۔اس کے علاوہ جب آسان، عام فہم اور اکہرے پن پر مشتمل کہانیوں کے مقابلے میں دقیق اور پیچیدہ اسلوب پر مشتمل موضوعات، احساسِ مغائرت، لایعنیت نیستی، ڈیپریشن، ذات کے گنبد بے در کی قید، خود کلامی، رستی بستی دنیا سے لاتعلقی جیسے نئے تکنیکی و فنی اسالیب کو استعمال کیا جانے لگا تو داستانی زبان اور تہذیبی واساطیری لوک تلمیحات کے استعمال میں یدِ طولیٰ کے حامل انتظار حسین جیسے افسانہ نگار بھی 'اندھی گلی' جیسے جدید عہد کے تکنیکی شہکار تخلیق کرنے لگے۔اسی طرح انور سجاد بھی عالمانہ شعور، تاریخی آگہی اور تکنیکی ادراک کے نتیجے میں یونانی میتھالوجی کی کہانیاں بھی نہایت سلیقے اور ہنرمندی سے بُننے لگے۔رشید امجد تو جدید علامتی افسانے کا بڑا نام ہیں ہی مگر کسی حد تک نجم الحسن بھی اسی راہ کے مسافر رہے ہیں، البتہ خالدہ حسن کے ہاں اچھا خاصا تکنیکی تنوع پایا جاتا ہے۔احمد جاوید بھی اسی قبیلے کے بڑے رکن ہیں۔

ڈاکٹر فوزیہ اسلم نے درج بالا بحث کے تناظر میں پرانے اور جدید تکنیکی واسلوبیاتی روش کے پسِ منظر میں نئے اور پرانے افسانے کے مابین فرق، کچھ یوں نمایاں کیا ہے:

۱۔ ''نئے اور پرانے افسانے میں فن اسلوب اور موضوع دونوں کا فرق ہے۔

۲۔ دونوں افسانوں میں تکنیک کا فرق ہے۔

۳۔ پرانا افسانہ پلاٹ پر زور دیتا ہے مگر نیا افسانہ کردار کے گرد بُنا جاتا ہے۔

۴۔ پرانے افسانے میں کہانی کار کا موضوع اتنا بڑا تھا جتنا انسان نظر آتا ہے۔نئے افسانے نے انسان، خارج میں جتنا نظر آتا ہے اس سے زیادہ جتنا وہ باطن میں ہے، اسے بھی موضوع میں شامل کیا ہے۔

۵۔ پرانے اور نئے افسانے میں زبان کا واضح فرق ہے۔

۶۔ پرانے افسانے میں سیدھا سادھا بیانیہ انداز اپنایا جاتا تھا مگر اب مختلف الجہات انداز میں بیان کیا جاتا ہے۔

۷۔ علامتوں کا شعوری استعمال نئے افسانے کی ایک صفت ہے جب کہ یہ چلن روایتی افسانے میں میں نہ تھا۔''

[۱۱۰]

ناول میں 'اسلوب اور تکنیک کی آویزش' سے متعلق بحث میں انیس اشفاق کا کہنا ہے کہ ناول کی تصنیف میں کام آنے والی فنی تدابیر میں تکنیک کا مسئلہ پیچیدہ اور گنجلک ہے۔ان کے خیال میں:

''تکنیک پر گفتگو کرتے وقت سب سے پہلے یہ سوال پریشان کرتا ہے کہ ڈھانچے میں کس چیز کو تکنیک ہی میں شمار کیا جائے اور کسے تکنیک سے باہر سمجھا جائے۔ عام طور پر ہم بیانیہ کے سارے وسیلوں کو تکنیک ہی میں شمار کرتے ہیں، لیکن سوال یہ ہے کہ ناول میں بیانیہ کے ممکنہ وسیلے کیا ہیں یا کیا ہو سکتے ہیں۔'' [۱۲]

اس زمرے میں انیس اشفاق کی طویل اور گھمبیر بحث کا خلاصہ کچھ یوں ہے کہ جب ناول کی بجائے داستان پر نگاہ ڈالی جائے تو قاری کو کوئی شعوری تکنیک دکھائی نہیں دیتی یعنی کسی افسانوی حرفت کا مظاہرہ نہیں ملتا، ماسوائے راوی سے متعلق صیغے بدلنے کی روایت کے۔ اس صورت میں سوال آن کھڑا ہوتا ہے کہ آیا داستان کے ضمن میں صیغے بدلنے کی یہ بنیادی ضرورت اور پھر یہ غیر شعوری تبدیلی، بطور 'تکنیک' شمار کی جا سکتی ہے؟ کیونکہ راویوں اور صیغوں کو بدلے بغیر داستان کسی صورت آگے بڑھ ہی نہیں سکتی۔ جس کا جواب یہ ہے کہ داستانی اسلوب کے اس بنیادی تقاضے کو تکنیک سمجھنے کی مجبور گردانا جائے تو پھر کیا اسے زبان کا کرشمہ تصوّر کیا جائے جسے ہم داستانی زبان کہتے ہیں۔ لیکن راویوں اور صیغوں کی یہ تبدیلی تکنیک ہرگز شمار نہیں ہو سکتی کیونکہ داستانوں میں راویوں اور صیغوں کی تبدیلی میں ماہر ناول نگاروں کی سی ہنرمندی عکس انداز نہیں ہوتی اور پھر غائب راوی کی زبانی بیان کی جانے والا مدعا، عام طور پر حاضر راوی بیان کرتا ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ تخلیق کار صورتِ واقعہ کے اعتبار سے حاضر اور غیر حاضر راوی کے فرق کو نہیں جانتا۔ اس کے علاوہ اردو ادب کی داستانیں تکنیک کی بجائے اسالیب سے ممتاز ہوتی ہیں یعنی داستان کی شناخت اسلوب سے ہوا کرتی ہے۔ افسانوی ادب کے مطالعے سے ایک اور نکتہ بھی سامنے آتا کہ بعض افسانوں میں بیانیے کی واپسی کے نام پر داستان میں مستعمل زبان بطور تکنیک استعمال ہوئی ہے۔ یعنی بیانیے کی بازیافت کے عمل میں داستانی اسلوب نے تکنیک کی شکل اپنا لی۔ لیکن اس بحث میں موضوع کی شمولیت سے پیچیدگی کا عمل سر اٹھا لیتا ہے کہ موضوع کی عمارت کس پر بنیاد پر استوار ہوگی؟ تکنیک پر یا اسلوب پر یا پھر ان دونوں پر۔ اور اگر ہم موضوع کو تکنیک اور اسلوب دونوں کا مرہونِ منت مانتے ہیں تو پھر یہ بھی ماننا پڑے گا کہ اسلوب اور تکنیک دونوں باہم ایک ہیں۔ لیکن کیا اسلوب اور تکنیک ایک سے ہو سکتے ہیں۔ اگر فرض کر بھی لیں کہ دونوں باہم ایک ہی ہیں تو کیا 'فسانۂ عجائب' باغ و بہار' اور فسانۂ آزاد میں کسی تکنیک کی نشاندہی ہو سکتی ہے اگر یہاں بھی جواب ہاں ہی مان لیا جائے تو کیا تکنیک میں اسلوب مدغم ہو سکتا ہے یا پھر اس کی کوئی جداگانہ حیثیت برقرار رہ سکتی ہے۔ کیا 'فسانۂ آزاد' کے بے ترتیب واقعات کے اندرونی معنوی ربط کو 'تکنیک' تصور کیا جائے جسے سرشار نے جان بوجھ کر شعوری طور پر اختیار کیا تھا؟ اس سلسلے میں دوسری مثال جوائس کا 'یولیسس' کے عنوان سے مسلمہ طور پر شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا گیا ایسا ناول ہے جس کی زبان پر کافی محنت کی گئی ہے۔ لیکن 'جوائس' نے جب دوسرا ناول "The portrait of the artist as young man" لکھا تو اس کے ابتدائی حصے 'یولیسس' والی شعور کی رو کی تکنیک کے انداز ہی میں لکھے۔ یعنی جوائس نے 'شعور کی رو' کی جو تکنیک 'یولیسس' میں استعمال کی وہی تکنیک اس کی دوسری تصنیف میں 'یولیسس نژاد' اسلوب بن کر سامنے آئی۔ یعنی جوائس کے بعد یہی 'شعور کی رو' کی تکنیک اگر جوائس کے انداز ہی میں کہیں اور دکھائی دیتی ہے تو اسے 'یولیسس' کا انداز یا اسلوب گردانا

جائے گا جس میں زبان اور 'شعور کی رو' کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے اور جس میں مصنف زیادہ سے زیادہ تجربات بہترین ربط کے ساتھ سمونے میں کامیاب ہوا ہے۔ جوائس کے ناول 'یولسس' کی اسی بحث کے تناظر میں اگر داستان کی زبان کو اگر دیکھا جائے تو زبان جسے اسلوب سے تعبیر کی جاتا ہے تو یہی زبان نئے افسانوی ادب میں تکنیک سے تعبیر کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر انتظار حسین نے ماضی بعید کے اسلوب کو تکنیک کے طور پر اختیار کیا جو آگے چل کر انتظار حسین کا اسلوب شمار کیا جانے لگا اور جب بعد کے افسانہ نگاروں نے انتظار حسین کے بطور تکنیک برتے جانے والے اسلوب کی نقالی کی تو اسے تکنیک کی بجائے اسلوب کا نام دیا گیا۔ یعنی روایتی اسلوب کا بالا رادہ، بطور تکنیک جوائس کی طرح، مہارت سے ورتارہ، تکنیک کو اسلوب میں ضم کر دیتا ہے۔

'شعور کی رو' کے حوالے سے اگر دیکھیں تو زیرِ بحث ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' بھی دیویندر اسّر کے متعدد افسانوں کی طرح جدید تکنیک 'شعور کی رو' کے پسِ منظر ہی میں، آٹو رائٹنگ کے انداز اور واحد متکلم کا صیغہ استعمال کرتے ہوئے احاطہ تحریر میں لایا گیا۔ یہاں 'واحد متکلم' کے صیغے کے استعمال کی افادیت پر بھی نگاہ ڈالتے ہیں۔ واحد متکلم کے ہتھیار کے استعمال سے کہانی کار اپنی کہانی، قصے، داستان یا افسانے کے واقعات میں اتنی جان ڈال دیتا ہے کہ راوی یا کہانی کار کے بیان کردہ واقعات پر قاری مکمل اعتبار کرنے لگتا ہے جس سے راوی کے پیش کردہ منظر سے متعلق بیانات زیادہ معتبر محسوس ہونے لگتے ہیں۔ واحد متکلم صیغے کے استعمال سے واقعہ بیان کرتے ہوئے وہ خود منظر نامے کے کرداروں کی خوشیوں اور دکھوں میں برابر کا شریک ہو جاتا ہے اس لیے قاری کے پاس کہانی کار کے بیان کو حقیقت سے قریب تر جاننے کے علاوہ کوئی چارہ ہی باقی نہیں رہتا۔[۱۱] دیویندر اسّر سے قبل سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند کے ہاں بھی افسانوں میں واحد متکلم صیغے کے ورتارے کی روایت مختلف صورتوں میں ملتی ہے۔ دونوں افسانہ نگاروں نے کبھی واحد متکلم کا صیغہ بروئے کار لاتے ہوئے کہانی کا حصہ بن کر کہانی بیان کی تو کبھی بذاتِ خود افسانے کا کردار بن کر اپنے اندازِ بیان کو جان دار بنا دیا۔

دیویندر اسّر بھی اپنے اس ناول میں واحد متکلم کی روایت اپناتے نظر آئے۔ ماضی و حال کی یادیں دل کے نہاں خانوں سے نکال باہر کرتے ہوئے انھیں دنیا کے سامنے پیش کرنے کے دشوار تر مسئلے کا آسان حل دیویندر اسّر نے یہ نکالا کہ عام روش سے ہٹ کر اپنا ذہنی اور داخلی کرب 'شعور کی رو' کے ساتھ بہتے ہوئے ناول کی صورت پیش کر دیا۔ ناول کے بعض ابواب پر افسانے تو کبھی خود کلامی کے روپ میں خط و کتابت کے انداز کا گمان گزرتا ہے یا پھر یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی شخص اپنے حالاتِ زندگی کی بپتا خود نوشت کی صورت پیش کر رہا ہے۔ ناول میں کہیں 'من و تو' کی طول پکڑتی بحث میں، باہمی تکرار کی صورت 'من' راوی بن کر 'تو' کو داستان سنا رہا ہوتا ہے تو کبھی 'تو' خود بھی، 'من' کی بپتا سننے بیٹھ جاتا ہے۔ گویا ان عناصر و تراکیب کا ادغام 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کا دوسرا نام ہے جس میں قاری، کرب و جبر کے صدمات و احساسات سے لبریز داستان کے ڈرامائی آغاز سے اختتام تک، مطالعے میں غرق رہتا ہے۔

اس زمرے میں دیویندر اسّر کے 'کینوس کا صحرا' میں مذکور فلیپر پر بیان کا اعادہ بھی ہرگز بے جا نہ ہوگا۔ دیویندر

اسّر کا کہنا ہے:

''افسانے کے موضوع، تکنیک، اورادب کے طرزِ فکر پر کوئی پابندی نہیں عائد کی جا سکتی۔ کسی ادیب سے کسی مخصوص موضوع پر کہانی لکھنے کا مطالبہ، کسی آدرش کی اشاعت، افادی نقطۂ نظر، اخلاقی درس یا سماج کی ذمہ داری کے تحت تو شاید ٹھیک ہو سکتا ہے لیکن فنی نقطۂ نظر اور تخلیقی ادب کی رو سے نہیں... ہر افسانہ نگار کا ایک مخصوص دائرہ ہوتا ہے جس سے باہر تخلیقِ فن ممکن تو ہے لیکن اکثر بہتر تخلیق ممکن نہیں۔ اس دائرہ کے اندر ہی کہانی کار اپنے تجربے اور مشاہدے کو نئے معنی دے کر ان کی از سرِ نو تشکیل کرتا ہے۔ کہانی کا پیٹرن وہی ہے جو ایک مکمل پیٹرن کی شکل میں کہانی کار کے ذہن میں آئے۔''۱۱۳

اسلوب و تکنیک کی آویزش دیویندر اسّر کے افسانوی مجموعوں کے متعدد افسانوں کے علاوہ ان کے غیر مدوّن افسانوں 'سدھارتھ'، 'نئی رت کا راگ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' میں بخوبی نظر آتا ہے۔

۴.۵.۱۱۔ بیانیہ:

علامتی افسانہ، جب اردو افسانے میں اہم تبدیلیوں کا سبب بنتے ہوئے روایتی افسانے کا ڈھانچہ توڑ کر افسانے کی جدید بنیادیں استوار کرنے لگا تو اردو افسانے کا دامن بھی وسیع ہو گیا جس سے نئی تکنیک، نئی علامات، تجرید و تمثیل کے ساتھ ساتھ نئی سوچ کے در بھی وا ہوئے مگر تنقید نگاروں کے تیکھے نشتر سہنے سے جدید علامتی افسانہ ایک ڈائیلما بن کر رہ گیا۔ جدید علامتی افسانے پر پلاٹ کی کمی، کردار سازی کی عدم موجودگی اور زمان و مکان کے میکانکی تصور اور کہانی پن کے خاتمے، پیچیدہ علامات کے بے دریغ استعمال اور ابلاغ کی کمی وغیرہ جیسے سوالات اٹھائے گئے۔ اس تنقیدی ماحول نے جہاں علامتی افسانہ نگاروں کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ جدید علامتی افسانہ محض ایک بھیڑ چال اور وقتی فیشن ہے وہیں عام قاری بھی علامتی افسانے میں عدم دلچسپی کا اظہار کرنے لگا۔ گو کہ اصل حقیقت یہی تھی ایک اچھا اور معیاری افسانہ ادب میں اک خزانے کا درجہ تو ضرور رکھتا تھا مگر اس جدید علامتی افسانے سے پیدا ہونے والے مسائل بھی اپنی جگہ اہمیت کے حامل تھے۔ اس گنجلک صورتحال کا مناسب حل یہی تھا کہ افسانہ، پھر سے اپنی سابقہ روش پر چل پڑے۔ پھر ادب کے قاری نے دیکھا کہ اردو افسانہ ایک بار پھر 'بیانیہ' کی ڈگر پر واپس پلٹ آیا جو اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ 'بیانیہ افسانے' کی اہمیت ہر ادبی دور میں اپنی جگہ اس لیے بھی مسلم رہی ہے کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت ہی 'بیانیہ' ہوا کرتا ہے۔ بقولِ شمس الرحمٰن فاروقی:

''افسانے کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟... افسانے کی بنیادی خصوصیت بیانیہ Narative ہے۔ اگرچہ علامتی افسانے کے ساتھ ساتھ بیانیہ افسانہ بھی کسی نہ کسی صورت میں زندہ رہا مگر اس کی اہمیت گھٹتی بڑھتی رہی۔ اب پھر بیانیہ افسانہ میدانِ ادب میں زندہ ہو چکا ہے۔''۱۱۴

اگرچہ آج بھی علامتی افسانہ، اپنے مخصوص رنگ کے ساتھ میدانِ ادب میں براجمان ہے مگر 'بیانیہ افسانہ' جسے ادب کا قاری اور تنقید نگار دونوں کبھی حقارت کی نگاہ سے دیکھتے تھے، آج ایک بار پھر وہ مکمل تر و تازگی اور نئی شان سے میدانِ ادب

میں قاری کے سامنے موجود ہے۔ بقولِ شہزاد منظر: ''گزشتہ دس بارہ سال کے دوران ہندوستان اور پاکستان میں جو افسانے لکھے گئے ہیں ان میں نمایاں رجحان 'بیانیہ افسانہ' لکھنے کا ہے۔'' ۱۵؎ المختصر کسی بھی فن پارے کو پراثر بنانے میں اس کا 'بیانیہ' انتہائی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ممتاز شیریں نے آج سے تقریباً ستر اسّی سال قبل اپنے مضمون بعنوان 'تکنیک کا تنوع' میں بیانیہ کی تعریف میں کہا تھا کہ 'بیانیہ' صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے خاص ترتیب سے بیان کی جاتی ہے۔ انھوں نے حسن عسکری کے حوالے سے بحث کو مزید بڑھاتے ہوئے 'بیانیہ' کو 'کہانیہ' مراد لیتے ہوئے روسی ہیت پرست نقادوں کی طرح اس سے 'قصہ مروی' کا نام دیا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے 'قصہ مروی' کی تفصیل بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ روسی نقادوں کے خیال میں اس سے مراد واقعات کی وہ ترتیب ہے جس کے سہارے تخلیق کار اپنا مدعا قاری تک پہنچانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ قصہ مروی کے متقابل شے کو روسی نقاد 'قصۂ مطلق' یعنی کسی بیانیہ کے تمام ممکنہ واقعات میں سے چند ایک ہی کو منتخب کر کے بیانیہ ترتیب دیا جانا، مراد لیتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی بیانیہ کی مختلف اقسام پر بحث کرتے ہوئے خالص بیانیہ کو مزید تین اقسام میں تقسیم کرتے ہیں: ۱۶؎

۱۔ لکھا ہوا بیانیہ جو زبانی سنانے کے لیے خصوصی طور پر نہ لکھا گیا ہو۔ مثلاً ناول، افسانہ، سفرنامہ، تاریخ وغیرہ۔

۲۔ ایسا بیانیہ جو جو صرف زبانی سنایا جائے، مثلاً داستان، جب تک وہ غیر تحریری شکل میں ہو۔

۳۔ ایسا بیانیہ جو لکھا ہوا تو ہو لیکن پہلے وہ زبانی سنایا گیا ہو۔

اسی طرح انھوں نے زبانی بیانیہ کی مزید تقسیم یوں بیان کی ہے:

۱۔ ایسا بیانیہ جو زبانی یاد کر لیا گیا ہو اور پھر من وعن یا تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ سنایا جائے۔

۲۔ ایسا بیانیہ جو پہلے لکھا جائے پھر سنانے کی غرض سے زبانی یاد کر لیا جائے۔

۳۔ ایسا بیانیہ جو سنانے کے وقت فی البدیہہ تصنیف کیا جائے۔

۴۔ ایسا بیانیہ جو تھوڑا بہت زبانی یاد ہو اور بیچ بیچ میں اس میں فی البدیہہ حصے ملائے جائیں۔

۵۔ ایسا بیانیہ جس کا صرف خاکہ بیان کنندہ کے ذہن میں ہو۔ باقی سب رنگ آمیزی فی البدیہہ ہو۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے بیانیہ سے متعلق تفصیلی بحث کو سمیٹتے ہوئے کہا ہے کہ جس طرح تحریری بیانیہ منظوم یا منثور ممکن ہو سکتا ہے اسی طرح زبانی بیانیہ بھی منظوم یا منثور ہو سکتا ہے۔ شافع قدوائی نے تنقیدی فکشن کے پسِ منظر میں افسانے کی تعمیر میں بیانیہ کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے کہا ہے:

''جدید تر فکشن تنقید اب محض موضوع کی تلخیص سے اپنا سروکار نہیں رکھتی بلکہ بیانیہ کی حرکیات یا اس کے مابہ الامتیاز عناصر کی غیر یقینی کیفیت اور ترسیل کے ناقابلِ گرفت پہلوؤں پر اصرار کر کے بیانیہ کی ماہیت پر از سرِ نو غور کرنے کی راہ روشن کی ہے۔ بیانیہ کی حرکیات کا تنقیدی و توضیحی مطالعہ معاصرِ فکشن تنقید کا اہم ترین مسئلہ ہے۔ J.I. Austin کی شہرۂ آفاق کتاب 'How to do things without words' کی اشاعت کے بعد زبان کو صرف بیان کا وسیلہ سمجھنے کی بجائے اب

اس کی pectorance جہت کو موضوعِ مطالعہ بنایا جانے لگا۔[117]

جیسا کہ ابتداً تفصیل بحث گزر چکی ہے کہ افسانے کی تعمیر میں بیانیہ کا اہم رول رہا ہے۔ افسانے کے بیانیے کی اہمیت عمران عراقی کچھ یوں محسوس کرتے ہیں:

''... یہ یا تو کردار کے ذریعے عمل میں آتا ہے یا خود مصنف بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ ان دونوں عوامل میں مصنف کا مشاہدہ اور فلسفۂ زندگی بنیادی رول ادا کرتا ہے۔ اس رو سے دیکھیں تو دیویندر اسّر کے افکار و نظریات اور فلسفۂ زندگی میں جس تصور کو تقویت ملتی ہے وہاں روح کو مرکزیت حاصل ہے۔ جس کے اردگرد حقیقت کی پرتیں زندگی کی سفاکیوں کے ساتھ کھلتی چلی جاتی ہیں۔ یہ سارا عمل دیویندر اسّر کے افسانوں میں کردار اور بیانیے کی بدلتی تکنیک کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ایسے میں یک رنگی کا شائبہ گزرنا کوئی عیب نہیں سمجھا جاتا۔[118]

اسی سلسلے میں اگر اردو افسانے کے آغاز کے منظر نامے پر نگاہ ڈالیں تو یہ نکتہ کھل کر سامنے آتا ہے کہ ہمارا افسانہ اردو ناول کے حصار سے باہر نکلتے ہوئے ناول کی خوبیاں ساتھ لیے پروان چڑھنے لگا۔ ابتداً افسانے کی کہانی میں بھی وہی سادہ پن اور اکہری تہہ موجود تھی چنانچہ یہی سادہ بیانیہ ہی ابتدائی افسانے کا امتیازی وصف ٹھہرا۔ دیویندر اسّر نے تجرید، علامت اور فنٹاسی کے جملہ حربے آزمانے کے ساتھ ساتھ اپنے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں کردار و واقعات کی مناسبت سے سادہ بیانیہ کی روش بھی اپنائی ہے۔ دیویندر اسّر نے ماضی کے دریچے میں جھانکتے ہوئے بچھڑے دوستوں کی جانب سے ماضی میں موصول ہونے والے خطوط پڑھتے ہوئے ناول کا چوتھا باب مکمل طور پر سادہ بیانیے میں، دوستوں کی یاد کے کرب میں ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کو اپنے بے وطن مسافر ہونے کی کربناک داستان سناتے ہوئے مرتب کیا ہے۔ 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے علاوہ انھوں نے اپنے بیانیے کا اظہار اپنے افسانوں میں بھی، کہیں خود اپنی زبانی تو کہیں اپنے کرداروں کے توسط سے بھرپور انداز میں کیا۔ ان کے سادہ بیانیہ پر مشتمل افسانوں کی فہرست میں پہلے مجموعے 'گیت اور انگارے' کے افسانے 'ننگی تصویر' کے علاوہ دیگر جملہ افسانوں اور دوسرے افسانوی مجموعے شیشوں کا مسیحا کے چند افسانوں مثلاً 'جیب کترے' 'جیل'، 'مکان کی تلاش'، 'برا آدمی'، 'پھول بچہ اور زندگی'، کینوس کا صحرا کے مجموعے کے افسانوں 'نیند'، 'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس'، 'گلین'، 'ایک پری کتھا'، 'ہم شہر بدل گئے' اور پرندے اب کیوں نہیں اڑتے مجموعے کے افسانوں 'میرا نام شنکر ہے'، 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے'، 'روشنی کا سفر'، 'ایک شام کی بات چیت'، 'ایک شام اور وہ آدمی' اور 'درد کا درخت' وغیرہ کو سادہ بیانیہ کی صف میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ دیویندر اسّر کے سات کے سات غیر مدوّن افسانوں 'میوزیم'، 'سدھارتھ'، 'نئی رت کا راگ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'آدمی پرندہ ہے'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' کے علاوہ ان کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں اگر 'شعور کی رو' کا دقیق اور مبہم ورتارہ ملتا ہے تو ساتھ ہی ان کے افسانوں اور مذکورہ ناول کے چوتھے باب میں دوستوں کے خطوط جلاتے ہوئے لڑکپن کے زمانے کی یادوں میں رفقاء، دوستوں، استادوں اور پیدائشی شہر کیمبل پور کی حسین یادوں میں ڈوبا سادہ بیانیہ بھی موجود ہے۔

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے اندازِ بیان کے اثرات سے متعلق بحث، عصمت چغتائی کے اس تبصرے کے بغیر تشنہ رہے گی۔ عصمت چغتائی کا کہنا ہے:

''...خوشبو بن کے لوٹیں گے نے پکڑ لیا۔ کیوں؟ میں تنقید نگار نہیں، عام انسانوں کی طرح پڑھتی ہوں۔ میرے پاس وہ الفاظ بھی نہیں سوچنا پڑ رہے ہیں جن کے ذریعے سے تاثر کا اظہار کروں۔ دیویندر اسّر سے جیسے پہلی بار ملاقات ہوئی۔ آگے نہ جانے کتنی بار صفحہ اُلٹ دیا ہوگا۔ اب ہر پرچہ کھول کر انھیں ڈھونڈھ رہی ہوں...''[۱۱۹]

۴.۵.۱۲۔علامت نگاری:

لفظ 'علامت' کے لیے انگریزی زبان میں 'Symbol' کی اصطلاح جب کہ عربی میں اس کے لغوی معنی 'نشان، پتہ، سراغ، کھوج، اشارہ، کنایہ، چھاپ، مہر، لیبل، آثار' وغیرہ استعمال ہوتا ہے۔ بقولِ ناہید ناز:

''...دو الفاظ سے 'Sym' (ساتھ ہونا) اور 'Ballein' (پھینکنا) پر مشتمل ہے۔ قدیم یونان کے مندروں میں بعض پر اسرار رسوم ادا کی جاتی تھیں، ان رسوم میں شمولیت کرنے والوں کو ہڈی کا ٹکڑا دیا جاتا تھا جو اس امر کی شہادت مہیا کرتا تھا کہ اس شخص نے یہ خاص مذہبی رسمیں ادا کی ہیں۔ اور ان رسموں کی گہری مذہبی اہمیت سے آگاہ ہے۔ ہڈی کا یہ ٹکڑا 'Symbola' کہلاتا تھا۔''[۱۲۰]

ترقی پسند تحریک کے قیام کے ساتھ ہی اس تحریک کے خلاف ردّ عمل سامنے آنے لگا۔ عالمی ادب کی پیروی میں اردو ادب بھی نئی راہ اپناتے ہوئے جدید اصناف سخن بشمول حقیقت نگاری، رومانویت، شعور کی رو، بیانیہ، تمثیل، وتجرید، علامت نگاری اور جدیدیت وغیرہ کی اُن پگڈنڈیوں پر چلنے لگا جو ۱۸۸۴ء سے فرانس میں علامت نگاری کی شکل میں بودلئیر، کال والیری، ملارمے، ژاں بو کی نظموں میں نظر آیا کرتی تھیں۔ حقیقت نگاری میں ابہام کا عنصر در آنے سے جب ابلاغ کو علامات واستعارات کے پردے میں چھپا دیا گیا تو تخلیق کاروں کو بھی جدید علامتی اور استعاراتی اسلوب اپنانے پڑے۔ اردو ادب میں رموز وعلائم کا یہی عکس میرا جی، ن م راشد، منیر نیازی اور مجید امجد کی جدید نظموں میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ یہی اثرات ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعرا فیض احمد فیض، ساحر لدھیانوی، مجاز احسن جذبی وغیرہ کے ہاں بھی بھرپور انداز میں عکس انداز ہوئے ہیں۔ شاعری کے برعکس اردو نثر میں علامتوں کے استعمال کی مثالیں تو قدیم اردو داستانوں 'نوطرزِ مرّصع'، 'طلسم ہوشربا'، 'توتا کہانی'، 'سروشِ سخن'، 'گل صنوبر'، 'فسانۂ عجائب'، 'بوستانِ خیال' اور 'باغ وبہار'، وغیرہ میں بھی مستعمل تھیں۔ اردو ادب کا جدید صنفِ سخن 'افسانہ' بھی انہی علامتی رنگوں میں رنگا دکھائی دیتا ہے۔ ناقدین متفق ہیں کہ جدید اردو افسانہ پروان چڑھتے ہوئے سیاسی، ثقافتی اور سماجی پسِ منظر کے ان گنت مراحل سے دبے پاؤں گزرنے کی بجائے، لمحہ بھر کے لیے رک کر ارد گرد کے حالات اور معاشرے کے اندر سے سنائی دینے والی بازگشت کا بغور جائزہ لیتا رہا جس کے نتیجے میں فرد اور سماج کے بطن سے اٹھنے والے مسائل اور درپیش پیش المیے، ہمارے افسانہ نگاروں کا پسندیدہ موضوع بننے لگے۔ جدید تر موضوعات کی اس بھرمار کے باوجود بھی یہاں کا صدیوں پرانا مروّج جاگیردارانہ نظام کسی نہ کسی شکل میں ہمارے

افسانے کے موضوعات میں شامل رہا ہے لیکن فوقیت پھر بھی جدید موضوعات ہی کو حاصل رہی ہے۔ اردو زبان کے محقق علامت کے معنی بطور' نمائندگی' استعمال میں لاتے ہیں۔ فیض احمد فیض کے خیال میں شاعر اپنے بنیادی تصورات کو زبان دینے کے لیے علامات استعمال میں لاتا ہے۔ اسی ضمن میں ان کا کہنا ہے:

''اکبر نے مغرب کے معاشرتی اداروں کے لیے علامات وضع کیں، مس، صاحب، ہوٹل وغیرہ۔ ان میں سے کسی کے معنی ہیں، بے دینی، بے حیائی، کسی سے بے مروتی، ونخوت مراد ہے، کسی کے معنی گھریلو زندگی سے رکھائی اور بے تعلقی...اقبال کی مرکزی علامت عشق ہے جس سے وہ جنسیاتی کشش نہیں ایک ایسا خدا اور اضطراری جذبہ مراد لیتے ہیں جو انسانوں کو سماجی اور اخلاقی ارتقا کے لیے بے قرار رکھتا ہے۔''۱۲۱

اسی ضمن میں شوپنہار کا کہنا ہے:

''اچھے فنکار عموماً بڑے ریاضی دان بھی ہوتے ہیں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ریاضی دان ادیب بھی ہو۔ ریاضی علامتوں کا سہارا لیتی ہے لیکن یہ علامتیں سیال نہیں ٹھوس ہوتی ہیں جب کہ ادبی علامتوں کا سلسلہ حسب ونسب کسی نہ کسی سطح پر مابعد الطبیعیاتی سے بھی جڑ جاتا ہے۔''۱۲۲

دیکھا جائے تو علامت ایک قدیم ترین ذریعۂ اظہار ہے جو تخلیقِ آدم شجرِ ممنوعہ اور سانپ کی صورت انسان کے ساتھ ہی آسمان سے اترا اور آج تک انسان کا ساتھ نبھائے ہوئے ہے۔ فرہنگِ آصفیہ کے مطابق علامت، نشان، کھوج، سراغ یا اشارہ اور علمی لغت اردو کے مطابق نشان، داغ، نقش، کنایہ، فرہنگِ عامرہ کے مطابق نشان، پتہ، نور الغات کے مطابق علامت، نشان، آثار، پہچان یا مہر وغیرہ سے علامت مراد لی جاتی ہے۔۔ جہاں تک اردو افسانے میں علامات کے دخول کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ بیسویں صدی میں افسانے نے حقیقت پسندی کا لبادہ اوڑھ کر ۱۹۳۰-۳۱ء تک اصلاحی اور رومانی میلانات اپنائے رکھے۔ پھر غلامی اور بیرونی سماج کے خلاف بغاوت کے عناصر درآنے سے اس دور کا ادیب بھی مغربی تعلیم وافکار کے زیور سے آراستہ ہو کر افسانے میں نئے رجحانات سے متاثر ہوتا چلا گیا۔ ہمارا افسانہ یوں تو مغربی ادبی رجحانات سے متاثر رہا ہے لیکن ہمارے ادیب بحیثیتِ مجموعی ان رجحانات کو بطورِ تحریک اپنانے سے گریزاں ہی رہے۔ اسی لیے Expressionism یعنی اظہاریت کی مخصوص ذہنی کیفیت یا باطن نگاری کی عکاسی کی پیروی بھی ہمارے محض چند ادیبوں کے ہاں پائی جاتی ہے۔ اس زمرے میں اگر سمبائلزم یا رمزیت کو دیکھا جائے تو اس تکنیک کے داعی اور پیروکار احمد علی ہی تھے۔ ان کے علاوہ یہ تکنیک کسی دوسرے افسانہ نگار نے اپنانے کی پرخلوص کاوش نہیں کی۔ اسی طرح جیمز جوائس یا پروست کی stream of consciousness ہمارے ہاں حسن عسکری سے وابستہ ہو کر رہ گئی۔۱۲۳ فوزیہ اسلم نے افسانے کے آغاز کے اسباب اور وجوہات کے ضمن میں دلائل دیتے ہوئے کہا ہے:

''۱۹۶۰ء تک افسانہ اسی ڈگر پر چلتا رہا جس میں ہجرت، فسادات، ماضی پرستی، محبت، انسان کا نفسیاتی مطالعہ، جنس پرستی، اپنی سرزمین سے لگاؤ کے ساتھ ساتھ کچھ سلگتے ہوئے معاشرتی مسائل بھی شامل تھے۔ لیکن جب عالمی ادب میں نئ

تحریکوں نے جنم لیا تو اردو ادب نے اس کا بھی اثر قبول کیا اور ایک انقلابی کروٹ لی۔ نئے افسانہ نگاروں نے ترقی پسند تحریک کی حقیقت نگاری کے ردّعمل میں علامتی و تجریدی اسلوبِ اظہار کو اپنانا شروع کیا۔ ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء نے انجمنِ ترقی پسند مصنفین کے ساتھ ساتھ تحریر و تقریر پر پہرے بٹھا دیے تو ادبا نے اپنا مافی الضمیر علامتوں اور استعاروں کے علاوہ تجریدی افسانوں میں پیش کرنا شروع کر دیا اور یوں اردو افسانے کی باقاعدہ ابتدا ہوگئی تاہم اس کے ڈانڈے اردو افسانے کی ابتدا میں بآسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔'' ۱۲۴؎

اردو ادب کے بعض علامت پسند افسانہ نگار اپنے فن پارے میں حقیقی دنیا سے رابطہ استوار رکھنا اس لیے ضروری نہیں سمجھتے کہ وہ زندگی کی تکمیل میں خارج کی بجائے باطن کو ترجیح دیتے ہیں۔ اسی وجہ سے علامت پسندوں کا یہ گروہ حقیقت پسندی، فطرت پسندی اور خارجی دنیا سے گریزاں اس لیے بھی رہا وہ اپنے فن پاروں میں ذاتی علامات وضع کرنے کے عادی تھے خواہ ان کی نت نئی وضع کردہ ذاتی علامات قاری کے ذہن و فکر پر گرانبار ہی کیوں نہ ہوں۔ باطن پرست علامت پسندوں کی مستعمل علامات تین اقسام پر مشتمل ہیں جن میں روایتی علامات، اتفاقی علامات اور آفاقی علامات شامل ہیں۔ ۱۲۵؎ انہی علامات کی فعالی کیفیت کو مدّنظر رکھتے ہوئے ماہرینِ ادب نے علامات کی ایک اور تقسیم کچھ اس طرح سے ترتیب دی ہے:

۱۔ بدل (Substitution)

۲۔ ارتفاع (Submlimation)

۳۔ نمائندگی (Representative)

درج بالا علامات کی تقسیم کے علاوہ بعض اہلِ فکر نے اپنے اپنے انداز سے بھی علامات کی تقسیم کے موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ فرائڈ ان علامات کی دو اقسام بیان کرتے ہوئے انھیں دائمی علامات اور عارضی علامات میں تقسیم کرتے ہیں۔ یونگ بھی علامتوں کے مختلف پرت بیان کرتے ہوئے، پہلی پرت کو روّیے کی علامات، جو ذاتی اور نہایت مبہم ہونے کے سبب آرکی ٹائپ (Archetype) کے زیرِ اثر رہتی ہیں، قرار دیتے ہیں۔ یونگ نے علامات کی دوسری پرت کو معاشرے کے اجتماعی افعال کے زیرِ اثر ہونے کی وجہ سے (Functional) کا درجہ دیا، جن میں مابعد الطبیعیاتی پہلو نمایاں ہوا کرتا ہے۔ اسی طرح علامات کا تیسرا پرت تاریخ (History) کے زمرے میں آتا ہے جو ماضی کی نامور شخصیات کے ساتھ منسلک ہوا کرتی ہیں۔ علامات کا چوتھا پرت وجودی (Original) علامات ہیں جو کائنات کے اسرار و رموز کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ اسلام عشرت نے جدید افسانہ نگاروں کے فنِ افسانہ کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے علامت و تجرید پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا تھا:

''....عام طور پر علامات کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ ایک کو عمومی اور دوسرے کو شخصی یا ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ عمومی علامتوں کے ساتھ اجتماعی قومی اور تاریخی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ اور اس کا مفہوم بہ آسانی سمجھ آجاتا ہے....جب کہ ذاتی یا شخصی علامتیں سمجھنے میں کافی دشواری ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ نوزائیدہ ہوتی ہیں۔ پھر بھی اگر غور و غوص سے کام لیا جاتا

ہے تو کچھ حد تک سمجھ میں آ جاتی ہیں۔لیکن اس کے برعکس تجریدیت کا اپنا ایک الگ وجود ہے...،'' ۱۲۶؎

علامت نگاری کے ضمن میں دیویندر اسّر کے افسانوی کرداروں میں بھی بطور انفرادی علامات ،'بجلی کا کھمبا'، 'کالی بلی'، گلیمر کی دنیا کی 'ماڈل گرل'، 'ماؤتھ آرگن، اور چلتی پھرتی 'مورتیاں' وغیرہ' سے قاری کا اکثر سامنا رہتا ہے۔علامت نگاری کا یہی پرتو ڈاکٹر ونے ،کو بھی دیویندر اسّر کے زیرِ بحث ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں بھی نظر آیا۔ناول کے جملہ ابواب میں دیویندر اسّر نے زندگی کی اصل حقیقتوں کو علامتی حقائق یا رمزیت کا لبادہ اوڑھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ زندگی کے کٹھن مسائل اور درپیش تلخ حقیقتوں کا سامنا کرتے ہوئے انسان کا جسم تلخابے کا گھونٹ گھونٹ پیتا ہے جو انسانی جسم میں ایسا ذہنی اور روحانی اذیتوں کا زہر بھر دیتا ہے جس سے انسان جسمانی کینسر کے بعد روحانی کینسر میں جکڑ کر رہ جاتا ہے۔دیویندر اسّر نے جسمانی و روحانی کینسر کی علامات کے پسِ منظر میں زندگی کی تلخ حقیقتیں خوش اسلوبی سے بیان کی ہیں۔اسی طرح ہجرت کے مسائل کی داستان بھی علامات کے پسِ منظر میں بیان کرتے ہوئے اپنی ابتدائی ہجرت کا آغاز ماں کی موت کے بعد ماں کی گود چھن جانے سے کیا پھر دوسری ہجرت انھیں پیدائشی وطن ،حسین یادوں کے خزانے کیمبل پور شہر کی گلیاں محلّہ اور بچپن کے دوستوں کی محبتیں چھوڑ کر سرحد پار جانا پڑا۔اس کے بعد بھی چین نصیب نہ ہوا کبھی کانپور تو کبھی دہلی حتٰی کہ محنت سے بنائے گھر سے بھی ہجرت کرنی پڑی۔ہجر کا یہ کرب انھوں نے علامات و رمزیت کے رنگ میں پیش کیا ہے۔اسی طرح جوان عورت کے جسم کی سحر انگیز شعائیں اور نازک بدن کا حسین لمس،سورج کی ابتدائی کرنوں کے پسِ منظر میں اکٹھے پانی میں نہاتے ہوئے محسوس کیا ہے۔دوسرے باب میں اپنی آزادی کی تگ و دو بیان کرنے کے بعد ۱۹۶۵ء کی جنگ میں اس کے نئے وطن بھارت کی جانب سے شہرِ مولد کیمبل پور شہر پر کی جانے والی بمباری کے بعد اسی دھرتی کو اپنے سامنے کھڑے دیکھا اور گلہ کرتے سنا کہ کبھی کسی نے اپنی ماں کی کھوکھ بھی اجاڑی ہے؟ اور کیا دھرتی ماں پر حملے کا اس کے پاس کوئی جواز موجود بھی ہے؟ تیسرا باب تو مکمل طور پر دیویندر اسّر کی اپنے ہمزاد سے ہمکلامی اور گلے شکوؤں کے پسِ منظر میں ترتیب دیا گیا ہے۔جس میں وہ اپنے ہمزاد سے پیچھا چھڑانے کی کوشش میں باہم دست و گریبان رہتے ہیں مگر اصل میں وہ اپنے آپ اور اپنے ماضی سے چھٹکارا چاہتے ہیں جو بہر طور ممکن نہیں ہوا کرتا۔چوتھے باب میں دوستوں کے خطوط جلاتے وقت اٹھنے والے دھوئیں کے ہیولے میں ان کا ماضی ان کے سامنے آن کھڑا ہوتا ہے اور جلائے گئے خطوط چیخ چیخ کر انھیں گزرا ماضی یاد دلاتے ہیں۔خطوط میں درج کہانی کے پسِ منظر میں انھوں نے نئے وطن میں اپنے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں کا ذکر چھیڑا ہے۔پانچویں باب میں رمزیت اور علامات کے پسِ منظر میں دیویندر اسرّ نے اپنی ابتدائی ادبی اور عملی زندگی کی داستان بیان کرنے کے بعد اپنے کرداروں کی خود کشی کا جواز پیش کیا ہے۔چھٹا باب یوں تو جنسی مسائل، بحث اور روّیے لیے ہوئے ہے لیکن رمزیت وعلامات کے پسِ منظر وہ حقیقتیں بیان ہوئی ہیں جو سادہ بیانیے میں اگر پیش کی جاتیں تو اخلاقی حدود کے تجاوز کے شکوے سننے کا سبب بنتی کیونکہ ہم بستری ،سیکس کی بیدار اور جنسی تسکین پر مبنی موضوعات پر گفتگو ،سادہ بیانے میں تنقید کا سبب ضرور بنتی۔ناول کا ساتوں باب اور آٹھواں باب کسی طور پر سادہ بیانیے پر مبنی ہے جس میں

دیویندر اسّر اپنی عملی زندگی کی جد وجہد میں افلاس وغربت میں بھی دامنِ امید تھامے رکھنے اخلاقیات کے ضمن میں اچھی فطرت اختیار کرنے اور انا پرستی سے اجتناب کا درس دیتے ہیں۔البتہ نواں اور آخری باب مکمل طور پر رمزیت اور علامتی رنگ میں رنگا ہے جس میں ماورائے حقیقت روپ دھارے کبھی ماں تو کبھی سابقہ محبت سامنے آن کھڑی ہوتی ہے اور دیویندر اسّر سے با قاعدہ ہم کلام ہوتی ہیں اور پھر وہی' کالی بلی' کا رمزیت پر مبنی کردار ظاہر ہوتا ہے۔دیویندر اسّر کا شعور کی رو اور رمزیت کے پسِ منظر پیش کیا گیا ناول' خوشبو بن کے لوٹیں گے' دراصل ان کے اپنے ماضی کی بازگشت ہے۔

علامات و رمزیت کا یہی رنگ قاری کو دیویندر اسّر کے افسانوں میں بھی زندگی کی اصل حقیقتیں علامات کی شکل میں بیان ہوتے وقت دکھائی دیتا ہے۔مثال کے طور پر دیویندر اسّر نے' جنگل' کی علامت کے پسِ پردہ انسانی زندگی کی حقیقتوں کا مکمل منظر نامہ پیش کیا ہے۔اسی طرح' وے سائڈ ریلوے سٹیشن' افسانے میں پیش کی جانے والی بظاہر مٹی سے محبت ،ہمیں' آرکی ٹیکٹ' کے کردار کی اپنے گاؤں کی مٹی سے محبت کی شکل میں سمندر کے ساحل کی ریت میں بھی بار بار دکھائی دیتی ہے۔علامات کا یہی رنگ ہمیں' جیسلمیر' کے دونوں کرداروں میں بھی نمایاں نظر آتا ہے۔' جیسلمیر' افسانے کی اک اور اہم بات یہ بھی ہے کہ اس میں دیویندر اسّر اپنے کرداروں کے پسِ منظر میں علامات کا سہارا لیتے ہوئے آہستہ آہستہ تجرید کی سیڑھی چڑھنا شروع کر دیتے ہیں۔اور یوں افسانے کی کہانی کے آخر میں یہ علامات واضح ہوتے ہوتے مجسم حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ڈاکٹر ونے کا ذیل کا تبصرہ ،دیویندر اسّر کے افسانے' وے سائڈ ریلوے اسٹیشن' کے مختلف کرداروں کی آپس میں بحث کے حوالے سے ،دیویندر اسّر کی علامت نگاری کی کمال مہارت اور رمزیت کے استعمال کا قاری کو بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے:

''اسّر کی کہانیوں میں پھیلی حقیقت کو علامتی حقیقت بنانے کا فن بہت زیادہ ہے۔اس لحاظ سے' وے سائڈ ریلوے اسٹیشن' کا ذکر کرنا بہت ضروری ہے۔اس کہانی میں مصنف ریلوے اسٹیشن پر انتظار کرتے ہوئے چار پانچ افراد کی بات چیت میں وقت کے بدلے اعتقاد، وشواس، کشمکش کا مفصل علامتی اظہار کرتا ہے۔اسی طرح کمھارن اپنے مٹی کے برتن بنانے کو فخر واطمینان سے لیتی ہے اور جب وہ آخر میں متعلقہ گاؤں کی لال مٹی ہونے کی اطلاع دیتی ہے اور اسی گاؤں کی طرف چل دیتی ہے تو اس کا پورا برتاؤ علامت میں پوشیدہ معنی کا مظہر ہو جاتا ہے۔''[۱۲۷]

دیویندر اسّر کے دیگر افسانوں ،ننگی تصویر، پھول بچہ اور زندگی ،کالے گلاب کی صلیب ،سیاہ تل ،پرانی تصویر نئے رنگ ،بجلی کا کھمبا، میں وینس اور دو ہاتھ ،کالی بلی ،کینوس کا صحرا، پرچھائیوں کا تعاقب ،روشنی کا سفر ،درد کا درخت اور غیر مطبوعہ افسانوں ،' میوزیم ،نئی رت کا راگ ، بیتے موسم کا مکالمہ ،صدائے شام کا زخمی پرندہ اور مسٹر روشو وغیرہ میں بھی علامتی واستعاراتی رنگ دکھائی دیتا ہے۔ یہاں اس نکتے کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ افسانوی فضا میں افسانہ نگار علامت نگاری سے اس وقت کام لیتا ہے جب تخلیق کار اپنے قاری پر ایک مخصوص تاثر قائم کرنے کے لیے ابلاغ کے دیگر ذرائع کو ناکافی تصور کرتا ہے اور علامت کے استعمال کے لیے تخلیق کار سب سے زیادہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔

انفرادی علامات کے استعمال کے مقابلے میں اجتماعی علامات کے بکثرت استعمال اور ان کی مسلسل گردان سے، آج کل کے چالو سکہ ہونے کے باوجود، ان کی افادیت ختم ہو کر رہ جاتی ہے۔۱۲۸؎

۴.۵.۱۴۔تجریدیت:

ریئلزم اور حقیقت کے برعکس تجرید ایک ذہنی تخلیقی رویے کا نام ہے جس کا تصوّر زمانے کی حد بندیوں سے جڑا ہوتا ہے۔اس لیے ہر وہ روّیہ جو حیاتِ انسانی کی پرانی اقدار سے گریزاں، نئی اقدار کی طلب و جستجو رکھتا ہو، 'جدید' کے مفہوم میں شمار ہوگا۔فرانس میں سمبائلزم (Symbolizm) کی تحریک کے زیرِ اثر علامت نگاروں نے اپنا مافی الضمیر اشاروں اور کنائیوں میں بیان کرنا شروع کر دیا جس کے روحِ رواں بودلیئر اور ایڈگر ایلن پو جیسی ہستیاں ہیں۔اسی طرح سرریئلزم (Surrealism) کی تحریک بھی نیچرل ازم و ظاہر پرستی کے خلاف تھی جو ظاہری حقیقت کے پسِ پردہ اصل حقیقت کی تلاش کے لیے استعمال ہوا کرتی تھی اس کا اثر بھی اردو افسانے نے قبول کرتے ہوئے فرائڈ کی تھیوری 'شعور کی رو' کو اپنا لیا۔جس کا منفی اثر یہ بھی ہوا کہ لاشعور پر حد سے زیادہ انحصار کیا جانے لگا اور بالآخر یہ تحریک لایعنیت میں بدل کر رہ گئی۔ جہاں تک اردو افسانے کا تعلق ہے تو ان تبدیلیوں کا مثبت پہلو یہ ضرور سامنے آیا کہ اردو افسانے میں بھی تجریدیت کی روایت بھرپور انداز میں پروان چڑھنے لگی۔تجریدیت (Abstractism) کی اصطلاح مصوّری میں مستعمل ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر صاحب علی کا بیان ہے:

> ''دراصل تجریدیت، مصوّری کی تحریک ہے اور اسی تناظر میں تجریدی ادب کا مطالعہ کرنا مناسب ہوگا۔جس طرح کیمرے کی ایجاد سے مصوّری کی اہمیت اور قدر و قیمت پر بٹہ لگ گیا تو مصوّروں نے اپنے وجود کو برقرار رکھنے کے لیے تجریدی آرٹ کا سہارا لیا، قرینِ قیاس ہے کہ فلم ریڈیو اور ٹی وی کی ایجادات سے ادب پر بھی اسی طرح کے اثرات پڑے ہوں اور ادیبوں نے ان اثرات کی گرفت سے نکلنے اور اپنی شناخت کو برقرار رکھنے کے لیے تجریدیت کا سہارا لیا ہو۔''۱۲۹؎

اردو ادب میں جدیدیت کے اتباع میں عام روش کے حلقۂ دام سے باہر نکلنے کا پہلا قدم حلقۂ اربابِ ذوق نے تصدق حسین خان اور ن م راشد کے ذریعے آزاد نظم کی صورت اٹھایا۔اس کے بعد ہی ہمیں اردو افسانے میں علامتی و تجریدی رنگ کا نقشِ اوّل ۱۹۵۰ء کے افسانوی ادب میں نظر آنے لگا۔تجریدیت کے تالاب میں پہلا پتھر مارنے والوں میں ممتاز شیریں کا نام شامل ہے، جنھوں نے 'دیپک راگ' اور 'سیکھ کھاڑ' کے عنوان سے تجریدی رنگ اردو افسانے میں روشناس کرایا اور پھر یہ سلسلہ انتظار حسین کے ہاں 'وہ دیوار نہ چاٹ سکا' کے عنوان سے یاجوج ماجوج کے کردار کی شکل میں واضح طور پر ابھر کر سامنے آ گیا۔ڈاکٹر صاحب علی نے اردو افسانے میں، یہ علامتی اور تجریدیت کی ابتدائی کڑیاں کچھ اس طرح سے تلاش کی ہیں:

> ''ہندوستان میں علامتی و تجریدی افسانوں کو آگے بڑھانے والوں میں انور سجاد، بلراج مین را، رشید امجد، انور عظیم،

سریندر پرکاش اور کمار پاشی وغیرہ ہیں۔ بلراج مین را ان علامتوں کا انتخاب آس پاس کی چیزوں سے کرتے ہیں۔ ان کے افسانے مختصر ہوتے ہیں۔ جملے چھوٹے اور اس قدر مربوط ہوتے ہیں کہ اس پر آزاد نظم کا گمان ہوتا ہے۔ بلراج مین را کا ایک اہم علامتی افسانہ 'ماچس' ہے اور ماچس کی جتنی تیلیاں ہوتی ہیں اس کی اتنی علامتیں ہوسکتی ہیں۔ سریندر پرکاش کے افسانے 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' کا شمار اردو کے اہم علامتی افسانوں میں ہوتا ہے... نئی نسل کے لکھنے والوں میں سلام بن رزاق، انوار خان اور انور قمر کا نام بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے علامتی افسانے مشہور و مقبول ہیں۔ وہ دیومالاؤں اور ہندوستان کی قدیم داستانوں کی علامتوں کو اخذ کرتے ہیں اور جدید ہندوستان کے مسائل بڑی ہی چابک دستی سے پیش کرتے ہیں اور ایک نئے طرز سے برتنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔''[۱۳۰]

اسی طرح جدید افسانے کی معرفت، تجریدیت کے فروغ نے افسانہ نگاروں کے زاویۂ نظر کو بھی کچھ اس طرح سے بدلا کہ افسانہ نگار، قاری کو سمجھانے کی ذمہ داریوں سے اس حد تک اجتناب برتنے لگے کہ قاری تو رہا ایک طرف تخلیق کار خود بھی بے معنویت کے سمندر میں ڈوب کر رہ گیا۔ بے معنویت کی دوڑ میں ایک دوسرے پر سبقت پانے کے لیے یہ رسم چل نکلی کہ اس دور کے جملہ افسانہ نگاروں نے بے معنویت کے ہتھیار اٹھا لیے۔ دیویندر اسّر بھی اسی دور کے تخلیق کار تھے چنانچہ وہ بھی تجریدیت کے اس سمندر میں شناوری کرنے میں کامیاب بھی ٹھہرے ہیں جس کا واضح ثبوت ان کی داستانِ حیات 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' ہے، جس میں انھوں نے جداگانہ تجریدی اندازِ فکر میں حقیقت اور ماورائے حقیقت کا ملا جلا منظر نامہ کچھ یوں مرتب کیا کہ اس میں کبھی تو حقیقت کا تناسب زیادہ دکھائی دیا اور کبھی ان کے ہاں خوابناک اندازِ فکر، حقیقت پر حاوی نظر آئی۔ دیویندر کے ہاں زمانے کی نئی حقیقتوں کے ادراک اور ان کے تخلیقی ردّعمل کا معاملہ بھی نہایت واضح دکھائی دیتا ہے۔ دیویندر اسّر کا فن انسان کی اپنی ذات سے اجنبیت برتتے ہوئے دوسروں کے احساس کو اپنی تخلیق کے گھیرے میں لے لیتا ہے۔ دیویندر اسّر اپنے اس اندازِ تحریر پر تبصرہ کرتے ہے:

> ''...اور سب سے اہم ہمارا نظریۂ انسان، رشتے، سیاست، سماج، تخلیق، حیات موت، کائنات، ہر انسانی عمل، اور جو کچھ ہم، اہم اور احساس پرور سمجھتے ہیں۔ سب کچھ، یہ ہے زندگی 'جی' کے دیکھنے کا اپنا ذاتی نقطۂ نظر اور رویّہ ایک آزاد آٹو رائٹنگ انداز میں۔''[۱۳۱]

دیویندر اسّر تجریدیت کو 'ان کہے' الفاظ و خیالات کا اظہار یہ شمار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تخلیق کار کے پاس ایسے کئی ہتھیار موجود ہوتے ہیں جن کے استعمال سے وہ اپنے خیالات کی ترسیل، عام مروّجہ انداز سے ہٹ کر بھی قاری تک پہنچا سکتا ہے۔ ان کے خیال میں 'ان کہے' کے اظہار کے لیے تخلیق کار کئی طریقے اپناتے ہیں جن میں شعور کی رو، علامت، عکس، خواب، تخیل اور فنطاسی جیسا اندازِ تحریر اپناتے ہوئے اپنے ہونے کے معنی کو محسوس اور بیان کیا کرتے ہیں۔ قیاس یا تصوّر پر مبنی اندازِ تحریر میں تخلیق کار وجود کی پرتیں اور الفاظ کے کوڈ ز کھولنے کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ اس ضمن میں دیویندر اسّر کا بیان ہے:

''حقیقت ہونے کے معنی اور اس میں ہمارے شامل ہونے کی معنویت یا ریشنل، فنٹاسی کو جنم دیتی ہے۔.یہ پہیلیاں کیوں بن جاتی ہیں؟ کیونکہ ہم نامعلوم یا انجانی دنیا میں، اُس دنیا میں جہاں ابھی اندھیرا ہے، دھند ہے یا کوئی ٹھوس مضبوط شبیہہ نہیں، سب کچھ پر چھائیں سا ہے، داخل نہیں ہوئے یا داخل ہونے سے ڈرتے ہیں یا اس کی ضرورت نہیں سمجھتے، ایسی دنیا میں کوئی نقشہ، کوئی کمپاس کام نہیں دیتا۔ سب راستے ایک دوسرے کو کراس کرتے کٹتے چلے جاتے ہیں اور ایک دوسرے میں گم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اور کبھی کبھی تو یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم وہیں تو نہیں کھڑے ہیں یا پہنچ گئے ہیں، جہاں سے ہم چلے تھے۔ ایسی صورت میں قیاس یا تصوّر ہی آپ کا ساتھ دیتے ہیں کیونکہ یہاں ہمارا تجربہ بھی ہمارا ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ میں یہ سب کچھ سمجھ کر نہیں کرتا لیکن میں یہ سمجھتا ہوں کہ ہر روز قاری جس قسم کی دنیا کا عادی ہو چکا ہے اس سے (ڈیفیمیلرائز) ناواقف بنا کر ہی اسے ایسی دنیا میں لے جایا جا سکتا ہے جو موجود تو ہے لیکن اس نے دیکھی نہیں یا اسے اس طرح نہیں دیکھا یا اسے دیکھنے کا جوکھم اٹھانا نہیں چاہتا۔''[۱۳۲]

دیویندر اسّر چونکہ افسانوی رنگ میں رونما ہونے والی نئی تبدیلیاں بروقت محسوس کرنے والے ادیب تھے اسی لیے انھوں نے بدلتے حالات کے مطابق سادہ اندازِ بیان میں مختلف الجہات رونما ہونے والی 'علامتی شعور' جیسی تبدیلیوں کے نئے چلن کی مکمل مخالفت سے اجتناب برتا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگاروں کی دوسری پیڑھی سے تعلق ہونے کے سبب دیویندر اسّر میں پہلی پیڑھی کی خصوصیات کے علاوہ جدید افسانہ نگاروں کی خوبیاں بھی رچ بس گئیں تھیں جس کے نتیجے میں ان کی کہانیاں اپنی سادگی اور اکہرا پن برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنے اندر تجریدیت، رمزیت وعلامات کا رنگ بھی سمونے لگیں۔ رمز وعلامات کے علاوہ تجریدیت کا لبادہ اوڑھے ہوئے ان کے افسانوں کی طویل فہرست میں 'ننگی تصویر'، 'سنک کافی'، مارگریٹ'، 'کالے گلاب کی صلیب'، تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'، 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'بجلی کھمبا'، 'میں وینس اور دو ہاتھ'، 'کالی بلی'، 'مردہ گھر'، 'مفرور'، 'کینوس کا صحرا'، 'احساس کی کوئی منزل نہیں'، 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن'، 'آرکی ٹیکٹ'، 'جنگل'، 'پرچھائیوں کے تعاقب میں'، 'جیسلمیر'، آپریشن'، 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے'، 'کوئی بھی ایک آدمی'، خونِ جگر ہونے تک'، 'وہ ایک آدمی' اور 'چاندنی اور جالے' جیسے افسانے شامل ہیں۔

دیویندر اسّر نے میجک ریئلزم اور فنٹاسی کا مروّجہ اندازِ تحریر کو اپنایا جس میں میجک ریئلزم کی نسبت فنٹاسی کا ورتارا قدرے زیادہ کیا ہے۔ جس کی تصدیق ان کے ذیل کے بیان سے جو انھوں نے گلزار جاوید کے اس سوال کہ 'آپ کے خیال میں کہانی کے لیے فنٹاسی اور میجک ریئلزم کا تناسب کس طرح ہونا چاہیے؟' کا جواب یہ تھا:

''میرے ذہن میں ایسا کوئی فارمولا نہیں جس کے تحت ان کے تناسب کا تعین کیا جائے۔ ادب میں ایسی تحریریں بھی موجود ہیں جن میں فنٹاسی تو موجود ہے لیکن میجک ریئلزم نہیں یا اس کے برعکس۔ یہ ادیب کی تخلیقی ضرورت اور حیثیت پر منحصر کرتا ہے کہ وہ ان تصوّرات کو کیسے اپنے ادب میں شامل کرتا ہے۔ میرا رجحان میجک ریئلزم کی بجائے فنٹاسی کی جانب زیادہ ہے۔''[۱۳۳]

دیویندر اسّر کا نظریہ ہے کہ تجریدیت کی نئی دنیا کے ضمن میں تخلیق کار کے بھی کچھ فرائض متعین ہیں جن کا پاس رکھنا تخلیق کار کے لیے از بس ضروری ہے۔ ان فرائض کی تفصیل کچھ اس طرح ہے:

''دراصل تخلیق کا سب سے پہلا کام ہی قارئین کو اس جانی پہچانی دنیا سے اجنبی کرنا ہے تا کہ اسے یہ محسوس ہونے لگے کہ یہ نئی دنیا ہے، وہ نہیں جسے وہ جانتا ہے، جس کا اسے تجربہ ہے۔ یا دنیا تو وہی ہے، لیکن اس نے اسے اس طرح اس صورت میں نہیں دیکھا، ایسے محسوس نہیں کیا۔ وہ ایک نئی یا دیگر دنیا ہے۔ ۱۳۴؎

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' سے ذیل کا 'میں' اور 'وہ' کے اندازِ تکلّم میں مکالمہ (جس میں 'میں' اور 'وہ' ہر دو صورتوں میں دیویندر اسّر خود موجود ہے)، میجک ریئلزم اور فنٹاسی کی ہی اک صورت ہے:

''تم نے میرے کسی سوال کا جواب نہیں دیا'' اس نے کہا۔

'کس سوال کا؟ میں نے حیرت سے پوچھا'

''وہی۔ تم سے جدا ہونے کے بعد میں تم سے پہلی بار ملا تھا اور میں نے پوچھا تھا''۔

'تم مجھے کئی بار ملے ہو'

''لیکن تم مجھ سے جدا کب ہوئے؟''

'ہم اکٹھے ہی کب تھے؟ میں نے کہا'

''میں تم سے ۳۰ راگست کو جدا ہوا تھا''

'کس ۳۰ راگست کو؟ میری عمر اس وقت چالیس برس ہے۔ اور میری زندگی میں چالیس ۳۰ راگست آ چکے ہیں۔ میں نے کہا'

''لیکن کیا ہر ۳۰ راگست اس سے پہلے برس کے ۳۰ راگست کی طرح ہوگا؟ اس نے کہا''

'آخر تم چاہتے کیا ہو؟' ۱۳۵؎

باب کے اختتام پر مکالمہ بازی کا یہ سلسلہ کچھ یہ نوعیت اختیار کر لیتا ہے:

''کیا تمھیں اختیار ہے کہ تم کس مرض میں مرو گے؟''

'کیوں نہیں میں زیادہ سگریٹ پیوں گا۔ میں پوری تمبا کو کھاؤں گا'

''دیکھو دوست اس طرح الجھنے سے کوئی فائدہ نہیں اگر مجھے تمہارا مرنا ہی پسند ہوتا تو تمھیں مرنے سے کوئی روک نہیں سکتا۔ دراصل تمھیں مرنے سے بچانے کے لیے ہی تمھارا تعاقب کر رہا ہوں''

'لیکن میں مر کہاں رہا ہوں؟ مجھے کوئی مرض نہیں میں مکمل طور پر تندرست ہوں دیکھو'

''تم کینسر کا شکار ہو چکے ہو''

'جھوٹ بالکل جھوٹ'

''تم جانتے ہو کہ کینسر چوری چھپے تمھارے اندر گھر کر لیتا ہے اور خبر تک نہیں ہوتی۔ اس لیے تم اس سے غافل ہو۔''

’جھوٹ بالکل جھوٹ‘۔

’’یہ سچ ہے اس نے گرجتے ہوئے کہا۔‘‘

’وہ مجھ پر جھپٹا میں بھیڑ بھاڑ میں سے بچتا بچاتا بھاگا جا رہا تھا۔[۱۳۶]

ناول کے آخری باب کے جملہ کردار ماورائے حقیقت اور غیر مرئی انداز میں مافوق الفطرتی ردا اوڑھے دیویندر اسرّ کے سامنے کبھی ماں کے روپ میں تو کبھی سابقہ محبت ’شیلی‘ کے روپ میں مجسم کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ’خوشبو بن کے لوٹیں گے‘ کے علاوہ دیویندر اسرّ کے اکثر افسانے بھی تجریدیت کا یہی لبادہ اوڑھے ہوئے ہیں۔ ’ننگی تصویر‘، ’سنک کافی‘، ’مارگریٹ‘ ’کالے گلاب کی صلیب‘، ’تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول‘، ’سیاہ تل‘، ’پرانی تصویر نئے رنگ‘، ’بجلی کا کھمبا‘، ’میں وینس اور دو ہاتھ‘، ’کالی بلی‘ ’مردہ گھر‘، ’مفرور‘، ’کینوس کا صحرا‘، ’احساس کی کوئی منزل نہیں‘، ’وے سائڈ ریلوے اسٹیشن‘، ’آرکیٹیکٹ‘، ’جنگل‘، ’پرچھائیوں کے تعاقب میں‘، ’آپریشن‘، ’شمع ہر رنگ میں جلتی ہے‘، ’کوئی بھی ایک آدمی‘، ’’خونِ جگر ہونے تک‘، وہ ایک آدمی‘، ’جیسلمیر‘، اور ’چاندنی اور جالے‘ وغیرہ کا شمار اس ذیل میں کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح غیر مدوّن افسانوں ’میوزیم‘، ’سدھارتھ‘، ’بیتے موسم کا مکالمہ‘، ’نئی رت کا راگ‘، ’صدائے شام کا زخمی پرندہ‘ اور ان کا آخری افسانہ ’مسٹر روشو‘ تو حقیقت اور ماورائے حقیقت کا پہلو اس انداز میں اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے کہ یہ تخیلاتی داستان بھی حقیقت کے بالکل قریب محسوس ہوتی ہے۔

۴.۵.۱۴۔ کہانی پن:

’خوشبو بن کے لوٹیں گے‘ ناول کے منظرِ عام پر آنے سے قبل اردو ادب میں ناول نگاری کے بنے بنائے اصولوں کے تحت مخصوص لگا بندھا سا فریم ورک اور متعین فارمولا مروّج رہا ہے اور حیران کن طور پر اک عرصے تلک اس میں کسی نئے تجربے یا پھر تبدیلی کی ضرورت تک نہ تو محسوس کی گئی اور نہ ہی کسی جانب سے نئے تجربے کی کاوش دیکھنے میں آئی۔ نتیجتاً کوئی ناول اپنا جداگانہ طرزِ اسلوب متعین ہی نہ کر پایا حالانکہ چند ایک سوانحی ناولوں نے مقبولیت کے سفر کی سیڑھیاں چڑھنی شروع تو ضرور کیں مگر ادبی کاوش کے اس سفر کا اختتام بھی بیانیہ الجھاؤ کے شکار قرۃ العین کے ناول ’آگ کا دریا‘ پر ہی ہوتا دکھائی دیتا ہے تاہم دیویندر اسر نے اس مروّجہ روایت سے مکمل انحراف برتتے ہوئے ناول کی تاریخ میں نہ صرف کہانی پن کی انوکھی تکنیک اپنائی بلکہ ناول کے بلاعنوان ابواب کے پسِ منظر میں حیرت زدہ کر دینے والا تجربہ بھی کر ڈالا۔

آزادی کے بعد ہجرت کے پر آشوب دور سے گذرتے ہوئے لٹنا اور نئے وطن میں پھر سے آباد ہونا گویا قفس کے جل کر راکھ ہونے کے بعد پھر سے آشیانہ بنانے کے مترادف تھا یا پھر اسے مردے کا آواگون کی مانند دوبارہ جنم لینے کے متماثل بھی قرار دیا جا سکتا ہے کیونکہ برّصغیر کی تحریکِ آزادی کی جدوجہد کے بعد کسی انعام واکرام کے بغیر، بنا دم لیے، پھر سے ہجرت کی صعوبتیں برداشت کرتے کرتے بہت سے لوگ تو ٹوٹ کر بکھر ہی گئے تھے مگر ان میں سے چند ہی لوگ خوشبو بن کے پھر لوٹ سکے، جن میں دیویندر اسرّ جیسی وہ شخصیت بھی شامل ہے جنھوں نے اپنے ناول کے چھوٹے سے کینوس میں

ملکی تاریخ کے پس منظر میں ابھرنے والے حادثات کی داستان، پیچ در پیچ واقعات کا تسلسل، بیانیہ انداز میں کامیابی سے پیش کیا۔ انھوں نے سیاست کے نرالے رنگ، سیکس کے رنگین انگ، سماج، ادب، فن اور تخلیق کے انوکھے ڈھنگ اور حیات و ممات کے پراسرار پیچیدہ واقعات کا آئینہ قاری کو یوں دکھایا کہ قاری داستانِ حیات کے مطالعے میں منہمک ہوکر گویا ناول اور افسانے کا سرے سے فرق ہی بھول کر رہ گیا۔ ناول نگار بطور ناول کے مرکزی کردار، تہہ در تہہ کہانیوں پر مشتمل موضوعات کی تفصیل، واقعات کے پسِ منظر میں اپنے مشاہدات، ذاتی تجربات اور داخلی احساسات اس اندازِ بیان میں پیش کرتا ہے:

''میں نے موت کو کئی بار، کئی طرح سے، کئی زاویوں سے سوچا ہے کہ اب وہ جسم کے فنا ہونے کا نہیں روح کی نجات کا مسئلہ بن گئی ہے۔ میں اپنے احساس کو بچانا چاہتا ہوں، جسم اپنی روح خود ڈھونڈ لے گا... بغیر کسی گہری سطح کو چھوئے ہم زندگی کی باہری (بیرونی) سطح کو محسوس تو کر سکتے ہیں لیکن سوال اس درد کا ہے، جو روح کی گہرائیوں تک سرایت کر چکا ہے جس کے بغیر زندگی کے کوئی معنی نہیں۔'' ۱۳۷؎

دیویندر اسرّ کی انہی فنکارانہ صلاحیتوں کے اعتراف میں مشہور نقاد ممتاز حسین کا کہنا ہے:

''دیویندر اسرّ کا شمار ان چند ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جو قومی زندگی کے اعلیٰ شعور کے ترجمان ہیں۔ وہ مدہم سروں میں ہندوستان کے ان مفلوک الحال انسانوں کے دکھوں کا راگ الاپتے ہیں جو جبر و تشدد کے خلاف نئی قوت اور جوش سے اُٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔ دیویندر اسرّ بہت تھوڑا کہہ کر بہت کچھ کہہ جاتے ہیں جس سے یقین آفرین سماجی حقیقتیں جاننے کے لیے اک مخصوص ماحول پیدا ہو جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ کہانی لکھنے کا یہی فن ہے اور یہ بڑی خوشی کی بات ہے کہ دیویندر صحیح راستے پر ہیں۔'' ۱۳۸؎

دیویندر اسرّ نے برّصغیر کے سماجی حالات کے تناظر میں یہاں کے باسیوں کو درپیش زندگی کے نت نئے مسائل کی وجہ سے ملنے والی محرومیوں، دکھ درد اور تکالیف کو اپنے داخلی کرب کے پیمانے میں جانچ کر صفحۂ قرطاس کی زینت بنانے کی روایت ڈالی۔ دیویندر اسرّ کی ان ادبی خصوصیات اور صفات کا اعترف کرتے ہوئے کرشن چندر کہتے ہیں:

''چونکہ دیویندر اسرّ نے برّصغیر کی سماجی زندگی کا باشعور مطالعہ کیا ہے اس لیے ان کی افسانوی تجزیے کی حسن کاری میں اشتراکیت کے عالموں سے مستعار لیا گیا فلسفۂ زندگی کا وہ پیمانہ بھی شامل ہے جس کے ذریعے وہ ہر لحظہ بدلتی زندگی کے مختلف پہلو جانچنے اور پرکھنے کے بعد دلچسپ نتائج مرتب کر لیتے ہیں۔ اُن کے خیال میں دیویندر اسرّ کی خوبی یہ بھی ہے کہ ان اخذ کردہ نتائج کو دیویندر اسرّ نے کمال صداقت سے اپنے افسانوں کے روپ میں پیش کیا ہے اور صداقت ہمیشہ مبارکباد کی مستحق ہوتی ہے۔'' ۱۳۹؎

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے مختلف کردار اپنی اک الگ داستان رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے استاد ڈاکٹر غلام جیلانی برق، یا چھلاہٹ ندی میں نہانے والی جوان دوشیزہ، یا دیویندر کی اپنی ماں یا سابقہ محبوبہ 'شیلی' یا پھر دورانِ ہجرت ٹرین میں سفر کرنے والی لڑکی کا خوف و دہشت زدہ ماحول میں قدرتی مناظر سے لطف اندوز ہونے کی مثبت سوچ کے

پسِ منظر میں دلچسپ اندازِ تکلم، الغرض ناول کے ہر کردار سے اس کی اپنی جداگانہ کہانی اور الگ داستان جڑی ہوئی ہے۔

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے موضوعات پر بحث سمیٹتے ہوئے دیویندر اسّر کو اپنے دوست سریش سیٹھ کی محبت کے باب میں اور عملی زندگی میں بھی بار بار دھوکہ کھانے کی عادت سے اجتناب برتنے کی نصیحت کے جواب میں فلم پروڈیوسر کے فلم بنانے کے وعدہ پر دھوکہ دہی سے ان کی پینشن کی رقم کا بیشتر حصہ لے کر رفو چکر ہو جانے اور ایک عورت کے انتہائی قریب آ کر محبت کے تعمیر کردہ تاج محل کی بنیادیں مسمار کرتے ہوئے چھوڑ کر چلے جانے پر انھیں برا بھلا کہنے کی بجائے مثبت روّیہ اپناتے ہوئے صرف اتنا ہی کہا:

'میں جانتا ہوں تم اسے میرا نیا بھرم کہہ دو گے۔ لیکن کم سے کم یہ مجھے جینے کا جواز تو دیتا ہے... آج کی زندگی۔ یہ سائنسی ترقی، یہ کمپیوٹر اور سپیس ایج۔ اب مجھے ڈراؤنے نہیں لگتے۔ میں جان گیا ہوں کہ سب سے بڑا ہے آدمی۔ ایک آدمی جب صحیح معنوں میں انسان بن کے لوٹتا ہے تو آس پاس خوشبو بکھیرتے ہوئے لوٹتا ہے۔ میں اس آدمی کے لوٹنے کی کہانیاں لکھ رہا ہوں۔'' [۱۴۰]

دیویندر اسّر کا یہ بیان سنتے ہی سریش سیٹھ کو یقین آ جاتا ہے کہ دیویندر اسّر کو اب بنجر زمین پر بھی گلاب اگانے اور جینے کا تھوڑا تھوڑا سلیقہ آ گیا ہے اسی لیے ہی وہ زندگی میں خوشبو بن کے لوٹ رہے ہیں۔

۶۔۴۔ ماحصل:

'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے منظرِ عام پر آنے سے قبل اردو ادب میں ناول نگاری کے بنے بنائے اصولوں کے تحت مخصوص لگا بندھا سا فریم ورک اور متعین فارمولا مروّج رہا جس میں حیران کن طور پر اک عرصے تلک نہ تو کسی تبدیلی کی ضرورت محسوس کی گئی اور نہ ہی کسی نئے تجربے کی کاوش دیکھنے میں آئی۔ نتیجتاً کوئی ناول اپنا جداگانہ طرزِ اسلوب متعین کر ہی نہ پایا۔ البتہ چند ایک سوانحی ناولوں نے مقبولیت کے سفر کی سیڑھیاں چڑھنی شروع ضرور کیں مگر ادبی کاوش کے اس سفر کا اختتام بھی بیانیہ الجھاؤ کے شکار قرۃ العین کے ناول 'آگ کا دریا' پر ہی نظر آیا۔ جہاں تک اسلوب کا معاملہ ہے تو یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ بڑا ادیب ہونا اور صاحبِ اسلوب ہونا دو الگ معاملات ہیں مگر صاحبِ اسلوب ہونے کا مطلب یہ ہرگز نہیں لیا جا سکتا کہ صاحبِ اسلوب ادیب کوئی بڑا ادیب ہی ہو سکتا ہے۔ کسی بھی صاحبِ اسلوب کو دوسروں ادیبوں سے ممیّز کرنے میں اس کی زبان بڑا اہم کردار ادا کرتی ہے، جس کی مثال 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی صورت ہمارے سامنے ہے۔ دیویندر اسرّ نے ہندی زبان پر عبور حاصل ہونے کے بعد ۱۹۸۶ء اپنے شہپارے کی تخلیق میں پہلے تو ہندی زبان کا استعمال کیا اور دو سال بعد ہی ۱۹۸۸ء جب اسے اردو زبان کا لبادہ اوڑھایا تو عام قاری کی اس فن پارے کے مخصوص اسلوب سے شناسائی کے بعد تو اس کی مقبولیت اور شہرت کو جیسے چار چاند لگ گئے۔

عالمی ادب کی پیروی میں اردو ادب بھی جدید اصناف سخن مثلاً حقیقت نگاری، رومانویت، شعور کی رو، بیانیہ، تمثیل، و تجرید، علامت نگاری اور جدیدیت وغیرہ کی ان پگڈنڈیوں پر چلنے لگا جو ۱۸۸۴ء سے فرانس میں علامت نگاری کی شکل میں بودلئیر، کال والیری، ملارمے، زاں بو کی نظموں میں نظر آیا کرتی تھیں۔ حقیقت نگاری میں ابہام کا عنصر در آنے سے ابلاغ کو علامات و استعارات کے پردے میں چھپا دیا گیا تو تخلیق کاروں کو بھی جدید علامتی اور استعاراتی اسلوب اپنانے پڑے۔ اردو ادب میں رموز و علائم کا یہی عکس میرا جی، ن م راشد، منیر نیازی اور مجید امجد کی جدید نظموں اور ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعراء فیض احمد فیض، ساحر لدھیانوی، مجاز احسن جذبی وغیرہ کے ہاں بھی بھرپور انداز میں نظر آتا ہے۔ شاعری کے برعکس اردو نثر میں علامتوں کے استعمال کی مثالیں تو قدیم اردو داستانوں 'نوطرزِ مرّصع'، 'طلسم ہوشربا'، 'توتا کہانی'، 'سروشِ سخن'، 'گل صنوبر'، 'فسانہ عجائب'، 'بوستانِ خیال' اور 'باغ و بہار'، غیرہ میں بھی مستعمل تھیں۔ اردو ادب کا جدید صنفِ سخن 'افسانہ' بھی انہی علامتی رنگوں میں رنگا دکھائی دیتا ہے۔ ناقدین متفق ہیں کہ جدید اردو افسانہ پروان چڑھتے ہوئے سیاسی، ثقافتی اور سماجی پسِ منظر کے ان گنت مراحل سے دبے پاؤں گزرنے کی بجائے، لمحہ بھر کے لیے رک کر ارد گرد کے حالات اور معاشرے کے اندر سے سنائی دینے والی بازگشت کا بغور جائزہ لیتا رہا جس کے نتیجے میں فرد اور سماج کے بطن سے اٹھنے والے مسائل اور درپیش پیش المیے، ہمارے افسانہ نگاروں کا پسندیدہ موضوع بننے لگے۔ جدید تر موضوعات کی اس بھرمار کے باوجود بھی یہاں کا صدیوں پرانا مروّج جاگیردارانہ نظام کسی نہ کسی شکل میں ہمارے افسانے کے موضوعات میں شامل رہا ہے لیکن فوقیت پھر بھی جدید موضوعات ہی کو حاصل رہی ہے۔

خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی بطور ناول اہمیت واضح کرنے کے لیے نئے اور پرانے افسانے کے مابین فرق کو سمجھنا بھی از بس ضروری ہے۔ اردو افسانے نے داستانی روایت کے سہارے، پلاٹ کردار، فضا، ماحول اور اخلاقی اقدار پر مبنی جداگانہ تکنیک کے ساتھ ضخامت وطوالت کو وقت کے دائرے میں محدود کرتے ہوئے اپنی الگ نگری بسائے حقیقت اور واقعیت کو بھی اپنے دائرے میں شامل کر لیا۔ ۱۹۳۰ء کے بعد افسانے کی تکنیکی روایت میں تبدیلیوں کے آغاز سے ہی منصوبہ بندی، حقیقت نگاری اور شعور کی رو کے ساتھ لاشعوری تکنیک بھی افسانے کے دائرہ کار میں شامل ہوگئی جس کے نتیجے میں سادہ کہانی کے مقابلے میں معمولی کرداروں کے ذریعے ہی بڑی کہانیاں پنپنے لگیں اور افسانے کے متنوع اسلوب کے اہم جزو کی شکست وریخت سے اسلوب میں توانا نامیاتی اسلوب اور ڈکشن کا استعمال ہونے لگا اور یوں زندہ پیکر بھی غیر مرئی روپ میں ڈھلنے لگے جس سے نہ صرف معنیاتی، استعاراتی، علامتی تمثیلی اور پیکری تہیں، افسانے کا حصہ بنتی گئیں بلکہ علامتیت، رمزیت، پیکریت و دروں بینی کے عمل سے افسانے میں 'عصری اسلوب' بھی ابھر کر سامنے آ گیا۔ قاری کی اس عصری اسلوب تک رسائی، علامتیت اور غنائیت اور کثیر المعانی زاویے کی بدولت آسان ہوگئی۔ اردو افسانے میں افسانہ نگار اپنے بنیادی تصورات کو زبان دینے کے لیے علامات کا ستعمال کرنے لگے۔ تو اکبر جیسے شاعر نے مغرب کے معاشرتی اداروں کے لیے 'مس'، 'صاحب' اور 'ہوٹل' وغیرہ جیسی علامات وضع کیں۔ اسی طرح علامہ اقبال مرکزی علامت عشق، جنسیاتی کشش کی بجائے خدا اور اضطراری جذبے اور سماجی اور اخلاقی ارتقاء کے لیے استعمال میں لانے لگے۔ شوپنہار کے خیال میں اچھے فنکار عموماً بڑے ریاضی دان بھی ہوتے ہیں۔ جن کی ریاضی علامتیں سیال نہیں ٹھوس ہوتی ہیں جب کہ ادبی علامتوں کا سلسلہ حسب ونسب کسی نہ کسی سطح پر مابعد الطبیعیاتی سے بھی جڑ جاتا ہے۔

فسادات کے زیرِ اثر تہذیبی شکست وریخت، مارشل لاء اور سیاسی جبر کے نتیجے میں افسانہ نگار نے لبِ اظہار پر پابندیوں کے ردّ عمل میں علامت، استعاریت، پیکریت، تجریدیت، جیسے تکنیکی ہتھیا سے لیس ہو کر شعوری اور لاشعوری دونوں سطحوں پر دکھ، درد، رنج والم، غصہ، ڈر، خوف، ذہنی انتشار ذہنی کیفیات، کرب تنہائی، سفر، محرومی و مایوسی، ماضی کی بازیافت اور کھوئے ہوئے اپنوں کی تلاش کے موضوعات پر افسانے مرتب ہونے لگے جس میں خارجی اثرات کے اظہاریے کے ساتھ ساتھ اس کے خلاف پیدا ہونے والے اس ردّ عمل کو بھی موضوع بنایا جانے لگا، جو پہلے کبھی افسانوی موضوع نہیں رہا تھا، نتیجتاً لایعنیت، ڈیپریشن، ذات کے گنبد بے در کی قید، خود کلامی، رستی بستی دنیا سے لاتعلقی جیسے نئے تکنیکی و فنی اسالیب مستعمل ہونے سے اردو افسانہ نگار بھی جدید عہد کے تکنیکی شہکار تخلیق کرنے لگے۔ پرانے اور جدید تکنیکی و اسلوبیاتی روش کے پسِ منظر میں نئے اور پرانے افسانے کے مابین فنِ اسلوب، موضوع اور تکنیک کا فرق نمایاں ہے اس کے علاوہ پرانے افسانے کی عمارت پلاٹ پر رکھی جاتی ہے جبکہ نیا افسانہ کردار کے گرد بُنا جاتا ہے۔ پرانے افسانے میں کہانی کار کا موضوع انسان جیسا بڑا جب کہ نئے افسانے میں انسان کے ظاہر اور خارج سے زیادہ باطن کے موضوعات نمایاں ہوتے ہیں۔ پرانے اور نئے افسانے میں زبان کے واضح فرق کے علاوہ پرانے افسانے کا سیدھا سادھا بیانیہ انداز اور نئے

افسانے کا مختلف الجہات اندازِ بیان بھی ہے۔ نیز نئے افسانے میں علامتوں کا شعوری استعمال موجود ہوتا ہے جب کہ اس کے برعکس روایتی افسانہ اس صفت سے عاری تھا۔

اردو ادب میں جدیدیت کے اتباع میں پہلا قدم حلقۂ اربابِ ذوق نے تصدق حسین خان اور ن م راشد کے ذریعے آزاد نظم کی صورت اٹھایا۔ اردو افسانے میں علامتی و تجریدی رنگ کا نقشِ اوّل ہمیں ۱۹۵۰ء کے افسانوی ادب میں بھی نظر آتا اور تجریدیت کے تالاب میں پہلا پتھر مارنے والوں میں ممتاز شیریں کا نام شامل ہے، جنھوں نے 'دیپک راگ' اور 'سیکھ کمھار' کے عنوان سے یہ تجریدی رنگ افسانے میں روشناس کرایا اور پھر یہ سلسلہ انتظار حسین کے ہاں 'وہ دیوار نہ چاٹ سکا' کے عنوان سے یاجوج ماجوج کے کردار کی شکل میں واضح طور پر ابھر کر سامنے آ گیا۔ ڈاکٹر صاحب علی نے اردو افسانے میں، علامتی اور تجریدیت کی ابتدائی کڑیاں آگے بڑھانے والوں میں انور سجاد، بلراج مین را، رشید امجد، انور عظیم، سریندر پرکاش اور کمار پاشی وغیرہ کو شامل کیا ہے۔ بلراج مین را، ان علامتوں کا انتخاب آس پاس کی چیزوں سے کرتے ہیں ان کے افسانوں کے مختصر اور مربوط جملے آزاد نظم کا گمان پیش کرتے ہیں۔ بلراج مین را کا اہم علامتی افسانہ 'ماچس' ہے اور ماچس کی جتنی تیلیاں ہوتی ہیں اس کی اتنی ہی علامات ممکن ہیں۔ سریندر پرکاش کے افسانے 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' بھی اہم علامتی افسانہ ہے...نئی نسل کے لکھنے والوں میں سلام بن رزاق، انوار خان اور انور قمر کا نام بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے علامتی افسانے مشہور و مقبول ہیں۔ وہ دیومالاؤں اور ہندوستان کی قدیم داستانوں کی علامتوں کو اخذ کرتے ہیں اور جدید ہندوستان کے مسائل بڑی ہی چابکدستی سے پیش کرتے ہیں اور ایک نئے طرز سے برتنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

المختصر جدید افسانے میں تجریدیت کے فروغ نے افسانہ نگاروں کا زاویۂ نظر کچھ اس طرح بدلا کہ افسانہ نگار کے قاری کو سمجھانے کی ذمہ داریوں سے اجتناب برتنے سے قاری کے ساتھ تخلیق کار خود بھی بے معنویت کے سمندر میں ڈوبنے لگا۔ بے معنویت کی دوڑ میں ایک دوسرے پر سبقت پانے کے لیے بے معنویت کا ہتھیار اٹھانا اس دور کے افسانہ نگاروں کی مجبوری تھی۔ دیویندر اسّر بھی اسی دور کے تخلیق کار تھے چنانچہ وہ بھی تجریدیت کے سمندر کی شناور رہے ہیں جس کا واضح ثبوت ان کی داستانِ حیات 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی صورت سامنے آیا جس میں انھوں نے جداگانہ تجریدی اندازِ فکر میں، حقیقت اور ماورائے حقیقت کا ملا جلا منظر نامہ کچھ یوں مرتب کیا کہ اس میں کبھی حقیقت کا تناسب تو کبھی خوابناک اندازِ فکر، ان کے ہاں حقیقت پر حاوی نظر آئی۔ دیویندر کے ہاں زمانے کی نئی حقیقتوں کے ادراک اور ان کے تخلیقی ردّعمل کا معاملہ بھی نہایت واضح دکھائی دیتا ہے۔ دیویندر اسّر کا فن انسان کی اپنی ذات سے اجنبیت برتتے ہوئے دوسروں کے احساس کو اپنی تخلیق کے گھیرے میں لے لیتا ہے۔

دیویندر اسّر تجریدیت کو 'ان کہے' الفاظ و خیالات کا اظہار یہ تسلیم کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تخلیق کار کے پاس ایسے کئی ہتھیار ہوتے ہیں جن کے استعمال سے وہ اپنے خیالات کی ترسیل، عام مروّجہ انداز سے ہٹ کر بھی قاری تک پہنچا سکتا ہے۔ ان کے خیال میں 'ان کہے' کے اظہار کے لیے تخلیق کار کئی طریقے اپناتے ہیں جن میں شعور کی رو، علامت، عکس،

خواب، تخیل اور فنٹاسی جیسی اندازِ تحریر کی مدد سے اپنے ہونے کے معنی کو محسوس اور بیان کیا کرتے ہیں۔ قیاس یا تصوّر پر مبنی اندازِ تحریر، تخلیق کار وجود کی پرتیں اور الفاظ کے کوڈ زکھولنے کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ دیویندر اسّر کے ہاں میجک ریئلزم اور فنٹاسی کے ورتارے میں میجک ریئلزم کی بہ نسبت فنٹاسی کا استعمال قدرے زیادہ ملتا ہے۔

دیویندر اسّر نے معاشرے کے باسیوں کا سیاسی سماجی ثقافتی اور نظریاتی پس منظر میں مطالعہ کرتے ہوئے اِنھیں درپیش حقیقی مسائل کے منفی اثرات سے پردہ اٹھایا ہے۔ دیویندر اسّر کے خیال میں تخریب بے راہ روی اور اقدار کے زوال کے سبب ہی، تنہائی بیگانگی اور جبر واستبدال کی زنجیروں میں جکڑے معاشرے کی عمارت میں خوف ودہشت کی گونج ہی سنائی دے رہی ہے۔ بالفاظ دیگر وجودیوں کا نظریہ کسی حد تک درست نظر آنے لگا کہ مذکورہ دگرگوں حالات کے تناظر میں تو انسان مر چکا ہے۔ باقی افراد جو زندہ نظر آرہے ہیں وہ دراصل معاشرے کے مفید افراد ہرگز نہیں ہیں بلکہ یہ تو غیر مفید اور غیر مستند لوگوں کا محض جم غفیر ہے۔ ’دیویندر اسّر نے ’خوشبو بن کے لوٹیں گے‘ کی ہیئت وتکنیک کے حوالے سے مروّجہ بین الاقوامی معیار کی متابعت میں اردو کے ناول سے متعلق متعین مروّجہ فارمولے سے اجتناب برتتے وقت بخوبی اندازہ لگا لیا تھا کہ اب ناول مروّجہ متعین فارمولے کا دست نگر رہنے کی بجائے فکری اور معنوی سطح کے علاوہ فنی سطح پر بھی مغربی اثرات سے مستفید ہو رہا ہے۔ چنانچہ فکشن کے لگے بندھے اصولوں سے بغاوت اور فراریت قاری کو ’خوشبو بن کے لوٹیں گے‘ میں جا بجا نظر آتی ہے۔ یہ ناول معاشی ومعاشرتی حالات وواقعات اور سماجی رویّوں کے مابین کڑیاں ملانے میں مدد دیتا ہے جس سے قاری پر ناول نگار کی فنی اور شخصی خوبیاں کھل کر عیاں ہوئی ہیں۔ دیگر قارئین کی طرح حیدر قریشی بھی، ناول کے مطالعے کے بعد دیویندر اسّر کے زندگی کے اس نصب العین سے متفق نظر آتے ہیں کہ انھیں پرندوں سے زیادہ ان کی اڑان میں مزہ محسوس ہوتا ہے۔ اسی طرح دیویندر اسّر پھول سے زیادہ اس کی خوشبو کے دلدادہ، دل کی بجائے دھڑکن اور جسم کی بجائے روح کا مطالعہ کرنے میں زیادہ سکون محسوس کرتے ہیں۔

دیویندر اسرّ زندگی کو تغیر وتبدّل کا مجموعہ قرار تو دیتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے بارے میں تفکرّ وتدبر کا دامن تھامے رکھنے کی تلقین بھی کرتے ہیں۔ انھوں نے ذات کی آگہی کے بارے میں افسانے کے دیباچے کی بجائے ’سوال یہ تھا‘ کے عنوان سے یہ اہم نکتہ اٹھایا تھا کہ انسان کے لیے یہ تفکر بہت ضروری ہے کہ انسان خود کیا ہے؟ وہ دنیا میں آیا کیوں ہے؟ اور ہر ذی روح کو بالآخر مرنا بھی ہے لیکن دیویندر اسّر کے نزدیک زندگی گزارنے کا راز اسی میں مضمر ہے کہ انسان موت سے خائف رہنے کی بجائے اس کا سامنا کرنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہے کیونکہ ’موت کا دن تو معین ہے‘ یوں بھی تلخ واقعات کے سبب ملنے والے دکھوں سے، جو روز روز کی موت ہی کی اک صورت ہے، چھٹکارا پانے کا واحد حل موت ہی میں پنہاں ہے۔ دیویندر اسّر اک اور اہم نکتے کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں کہ زندگی کے جسمانی دکھ زیادہ تلخ سہی مگر روح کی اذیت سے بحرحال کم ہی کربناک ہوا کرتے ہیں۔ وہ تنہا زندگی گزارنے کو دیوانے کے خواب سے تعبیر کرتے ہیں کیونکہ ایک زندہ انسان کو زندہ معاشرے کے دیگر افراد کے ساتھ مل کر زندگی گزار کر ہی زندگی

کا اصل لطف میسّر آ سکتا ہے۔ زندگی اور موت کے تقابلی جائزے کے علاوہ دیویندر اسّر نے محبت اور نفرت کے جذبات کا باہمی موازنہ بھی پیش کیا ہے کہ انسان اپنی زندگی میں نفرت بھی کرتا ہے اور محبت بھی مگر نفرت کرتے وقت انسان کا زاویہ نگاہ اور سوچ ایک ہی نکتے پر مرکوز ہونے سے اسے ایک ہی رنگ نظر آ سکتا ہے مگر اس کے برعکس وہ محبت کے طفیل کئی دلفریب اور رنگا رنگ مناظر بھی دیکھ لیتا ہے۔ محبت و نفرت کے تقابلی مطالعے کے علاوہ دیویندر اسّر نے اپنے اس ناول میں علم و ادب کے زاویوں کو اپنے تجربات اور آگہی کے پسِ منظر میں بھی خوب پرکھا ہے۔ ایک وقت تھا کہ دیویندر اسّر ادبی محافل کی جان ہوا کرتے تھے مگر اہلِ ادب کے منافقانہ اور مفاد پرستانہ روّیوں نے ان کی طرزِ فکر کو ہی بدل ڈالا کیونکہ وہ خود بھی سیدھے سادھے خیالات کے حامی اور مفاد پرستانہ روش کے پہلے ہی سے سخت خلاف تھے۔ انسانیت کے دائرے میں رہ کر ملکی مفاد کو ذاتی مفاد پر ترجیح دینا ان کا وطیرہ رہا ہے اسی لیے انھوں نے جملہ مفاد پرست انجمنوں کو خیر باد کہہ دیا تھا۔

دیویندر اسّر ادبی تخلیق کو پتھروں کے شہر میں شیشہ گری سے تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ شیشہ گری اک نازک اور خطرناک کام ہے جس میں خطرۂ جان اور خطرۂ ایمان دونوں کا اندیشہ ہوا کرتا ہے۔ چونکہ یہی کچھ ادبی تخلیقات کے حوالے سے بھی پیش آیا کرتا ہے اس لیے معیاری تخلیق کا تقاضا ہے کہ اعلیٰ اقدار کی پاسداری کو یقینی بنایا جائے۔ جس طرح ادیب ہمیشہ سے اپنی تخلیقات میں مثبت تصوّرات کے ذریعے قاری کے ذہن کو یکسر تبدیل کرتے چلے آئے ہیں بعینہٖ دیویندر اسّر نے بھی اپنی ادبی تخلیقات میں جملہ مثبت اقدار کو آدرش کے طور پر نہ صرف خود اپنائے رکھا بلکہ وہ دیگر ادیبوں سے بھی اُن کی ادبی تخلیقات میں انھی قیمتی اقدار کی پاسداری کی توقع رکھتے ہیں تاکہ تخلیق کار کے مطمعِ نظر کی شفافیت معاشرے میں بسنے والے انسانوں کی زندگی میں مثبت پہلو اجاگر کرتے ہوئے انھیں ذہنی و قلبی سکون کے اسباب مہیا کر سکے۔ ان کے خیال میں ادیب کے بلند اور پاکیزہ خیالات اسے معاشرے میں اعلیٰ مقام دلانے میں مدد ہوا کرتے ہیں۔ دیویندر اسّر کے نزدیک انسان اپنے بلند اور پاکیزہ خیالات کی بدولت ہی نمایاں اور ارفع مقام حاصل کرتے ہوئے معاشرے میں عزت و تکریم کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ اسی پسِ منظر میں دیویندر اسّر کا کہنا تھا کہ ’آدمی اپنے گہرے احساس اور بلند ترین تخیل میں اکیلا ہوتا ہے۔ اگر اسی انسان کے ذہن و قلب پر ذلالت و رذالت کا بھوت سوار ہو جائے تو یہی انسان معاشرے کے لیے زہرِ قاتل ثابت ہوتا ہے۔ معاشرے کے ہر ذی شعور کا یہ فریضۂ اوّلین ہے کہ وہ معاشرے کے ناسوروں کے گھناؤنے کرداروں کے ہاتھوں پھیلائے ہوئے زہر کو ان ہی کی طرح دور سے ہی پہچان لے۔ دیویندر اسّر کے خیال میں ادیب کی تخلیقات اور معاشرتی زندگی کے مابین مثبت تعلق ہونا چاہیے اور ذاتی مفادات پرست، دولت کے پجاری اور معاشرے سے مادی فوائد حاصل کرنے والے ادیبوں کی معاشرے میں سرے سے کوئی جگہ ہی نہیں ہونی چاہیے۔

دیویندر اسّر تخلیق کار کی زندگی کو پلِ صراط سے تشبیہ دیتے ہیں جسے ہر قدم اور ہر گام پر بھٹکنے کا خدشہ رہتا ہے جس سے نہ صرف اس کی اپنی تخلیقات پر قدغن لگنے کا خدشہ ہوتا ہے بلکہ اس سے معاشرتی زندگی بھی مسائل کا شکار ہو سکتی ہے۔ دیویندر اسّر کا فلسفہ حیات ہے کہ زندگی کی گھڑی کے غیر محسوس طور پر ٹک ٹک کرتے رہنے سے عمر کا ایک ایسا موڑ بھی آ جاتا

ہے جب انسان وہ آواز سن کر اپنے آپ سے پوچھتا ہے کہ اس نے زندگی سے کیسا برتاؤ کیا؟ زندگی کے بارے میں اس کا کیا روّیہ رہا؟ دیویندراسّر میں چوٹ کھانے کا مادہ کوٹ کوٹ کر بھرا تھا مگر چوٹ دینا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ اسی لیے انھوں نے کبھی اس نام نہاد پروڈیوسر کی بھی شکایت نہیں کی جوان کا سپنا ہی نہیں بلکہ ساتھ ہی بھاری رقم بھی لوٹ کر لے گیا تھا۔

المختصر دیویندراسّر روح کا وہ مضطرب آریائی روپ ہے جو انھیں جسم کی سطح سے روح تک لے جانے کے لیے اوپر اٹھاتے ہوئے، روح دھڑکن، خوشبو اور پرواز کی جانب کھینچ رہا ہے لیکن درمیان میں روح کو مسئلہ بھی درپیش ہے کہ اپنے اظہار کے لیے اسے جسم کی ضرورت رہتی ہے۔ روح اور جسم کا آپس میں لازم و ملزوم ہونا 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی تخلیق کا دکھ بھرا درد اور کرب ہی ہے جو میٹھی اذیت بن کر ناول میں رواں ہے۔ دیویندراسّر کو زندگی بھر یہی مسئلہ درپیش رہا ہے کہ زندگی نے روح بن کر انھیں زندگی سے بچ کر رہنے کی تلقین تو کی مگر ساتھ ہی یہ تاکید بھی کر دی کہ اس طرح بچ کر رہنا نہایت جان جوکھوں کا کام ہے۔ اس کے برعکس یہی زندگی مختلف روپ دھارتے ہوئے، کبھی دھرتی، کبھی ماں اور کبھی عورت کی شکل میں بار بار انھیں اپنی جانب بلاتی بھی رہی ہے۔

موضوع پر بحث سمیٹتے ہوئے آخر میں دیویندراسّر کے اپنے دوست سریش سیٹھ کو 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی وجۂ تحریر کے بارے میں اپنی تاویل میں کہتے ہیں کہ بار بار دھوکہ کھانے کی عادت سے اجتناب اس لیے نہیں برتتا کہ بار بار دھوکہ کھانے کی عادت کے بھرم سے ہی تو جینے کا جواز ملتا ہے جو آگے چل کر ان لوگوں کی کہانیاں مرتب کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ دیویندراسّر کی یہ تاویل، سریش سیٹھ کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ دیویندراسّر کو بنجر زمین پر بھی گلاب اُگانے اور جینے کا تھوڑا تھوڑا سلیقہ آ گیا ہے اسی لیے اب وہ زندگی میں خوشبو بن کے لوٹ رہے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ فہیم اعظمی: عالمی اردو ادب، دیویندر اسرّ نمبر، مرتبہ نند کشور وکرم، جلد نمبر ۱۱، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، دہلی، ۱۹۹۵ء، ص ۲۳۔

۲۔ عمران عراقی: دیویندر اسّر، مستقبل کے روبرو، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۷ء ص ۲۹۸۔

۳۔ دیویندر اسّر: شعور کا بہاؤ، ادب اور نفسیات، جوبلی پریس، نیو دہلی، ۱۹۶۹ء، ص ۲۹۔

۴۔ ثمرہ ضمیر: اردو افسانے کا موضوعاتی ارتقاء: تجزیاتی مطالعہ، مشمولہ معیار، کلیہّ اردو زبان، انٹرنیشنل اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد، شمارہ، جنوری تا جون ۲۰۱۴ء، ص ۱۲۳۔

۵۔ اسلام سندیلوی، ڈاکٹر: ادب کا تنقیدی مطالعہ، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۴۳۔

۶۔ رابعہ سرفراز: اسلوب کیا ہے، مشمولہ تخلیقی ادب، شمارہ ۵ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، جنوری ۲۰۰۸، ص ۱۴۰۔

۷۔ محمد اشرف کمال، ڈاکٹر: 'اسلوبیات، اسلوب تحریر کا لسانی مطالعہ'، الماس، تحقیقی مجلہّ شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور، شمارہ ۱۶، ۱۵۔۲۰۱۴ء، ص ۳۱۴۔

۸۔ ایضاً: اردو ادب پر اسلوبیاتی تنقید اور نفسیاتی تنقید کے اثرات مشمولہ تحقیقی زاویے، شمارہ ۹، جنوری تا جون ۲۰۱۷ء، ص ۸۳۔

۹۔ ایضاً: 'اسلوبیات، اسلوب تحریر کا لسانی مطالعہ'، ایضاً ص ۳۱۴۔

۱۰ محمد افضال بٹ، ڈاکٹر: اردو ادب پر اسلوبیاتی تنقید اور نفسیاتی تنقید کے اثرات، ایضاً ص ۸۴۔

۱۱۔ محمد اشرف کمال، ڈاکٹر: 'اسلوبیات، اسلوب تحریر کا لسانی مطالعہ'، ایضاً ص ۳۲۴۔

۱۲۔ محمد کیومرثی، ڈاکٹر: اردو میں افسانہ نگاروں کے اسالیب۔ ایک جائزہ، مشمولہ الماس تحقیقی مجلہّ نمبر ۱۱، ایضاً ص ۳۲۔

۱۳۔ طارق سعید: اسلوب اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۳۵۴۔

۱۴۔ علمدار حسین بخاری، ڈاکٹر: حقیقت پسند فکشن میں بیانیہ بطور منظر، مشمولہ الماس تحقیقی مجلہّ، شمارہ ۱۰، شاہ عبدالطیف یونیورسٹی، خیر پور، ۲۰۰۸ء، ص ۳۲۔

۱۵۔ عمارہ طارق، ڈاکٹر: اردو افسانے میں جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کے مظاہر: مشمولہ ماہنامہ فانوس، لاہور، جلد ۵۶، شمارہ ۱، جنوری ۲۰۱۶ء، ص ۲۳۔

۱۶۔ اختر ہاشمی، ڈاکٹر: اردو افسانے کا سفر، رنگِ ادب پبلی کیشنز، اردو بازار، کراچی، ۲۰۱۲ء، ص ۱۲۔

۱۷۔ دیویندر اسرّ: ادب کی آبرو، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، دہلی، ۱۹۹۴ء، ص ۸۴۔

۱۸۔ فردوس انور، قاضی: تحریک آزادی کا نتیجہ خیز دور اور اردو افسانہ، مشمولہ اردو ادب کے افسانوی اسالیب،

ایچ ای سی، ۲۰۰۷ء،ص ۸۵۔
۱۹۔ ایضاً: پریم چند کی افسانہ نگاری کا تحقیقی مطالعہ، ایضاً ص ۹۷۔
۲۰۔ وقار عظیم، سید: نیا افسانہ، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۵۷ء، ص ۵۴۔
۲۱۔ پروین کلو، ڈاکٹر: ترقی پسند اردو ناول پر روسی ناولوں کے اثرات، مشمولہ 'الماس'، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، شمارہ ۱۲، ۱۲۔ ۲۰۱۱ء، ص ۱۴۔
۲۲۔ محمد کیومرثی، ڈاکٹر: تدریس افسانہ، نیا تناظر، مشمولہ 'الماس' تحقیقی مجلّہ، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور، شمارہ ۱۴، ۱۳۔ ۲۰۱۲، ص ۸۱۔
۲۳۔ رضیہ سجاد ظہیر: منتخب ہندوستانی افسانے: مکتبہ عالمی، ۱۲۹۔ الف مانک جی اسٹریٹ، گارڈن ایسٹ کراچی نمبر ۳، ۱۹۷۶ء ص ۹۔
۲۴۔ دیویندر اسّر: ادبی تنقید کا نیا گلوبل ماڈل، بشمولہ تخلیق، بھگوان سٹریٹ، پرانا انارکلی لاہور، جلد ۲۷، شمارہ ۲، فروری ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۔
۲۵۔ ایضاً۔
۲۶۔ شموئل احمد: 'ایک دانشور ایک مفکر، دیویندر اسّر'، مرتبہ نند کشور وکرم، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، نیودھلی، ۲۰۱۳ء، ص ۲۱۵۔
۲۷۔ عمران عراقی: دیویندر اسّر، مستقبل کے روبرو، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نیودھلی، ۲۰۱۷ء، ص ۱۲۔
۲۸۔ خالد فیاض، ایم: جدید اردو افسانے کے مباحث، مشمولہ 'الماس' تحقیقی مجلّہ، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور، شمارہ ۱۶، ۱۵۔ ۲۰۱۴ء، ص ۱۵۳۔
۲۹۔ حیدر قریشی: عالمی اردو ادب، دیویندر اسّر نمبر، جلد ۱۱، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر دہلی، ۱۹۹۵ء، ص ۳۰۔
۳۰۔ نند کشور وکرم: 'اک دانشور اک مفکر: دیویندر اسّر'، ایضاً ص ۹۰۔
۳۱۔ دیویندر اسّر: مستقبل سے مکالمہ، مشمولہ نئی صدی اور ادب، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، نیودھلی، ۲۰۰۰ء، ص ۷۔
۳۲۔ دیویندر اسرّ: خوشبو بن کے لوٹیں گے، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، نیودھلی، ۱۹۹۳ء، ص ۲۹۔
۳۳۔ ابن النصیر، چوہدری: عالمی اردو ادب، دیویندر اسّر نمبر، ایضاً ص ۲۷۔
۳۴۔ عمران عراقی: دیویندر اسّر، مستقبل کے روبرو، ایضاً ص ۲۸۴۔
۳۵۔ دیویندر اسّر: خوشبو بن کے لوٹیں گے، انتساب
۳۶۔ ایضاً ص ۷۔

۳۷۔ ایضاً:ص۴۱

۳۸۔ ایضاً،ص۴۷۔

۳۹۔ ایضاً،ص۵۲۔

۴۰۔ ایضاً،ص۵۵۔

۴۱۔ ایضاً،ص۶۲۔

۴۲۔ ایضاً۔

۴۳۔ ایضاً،ص۶۴۔

۴۴۔ ایضاً،ص۷۰۔

۴۵۔ ایضاً:ص۷۳۔

۴۶۔ ایضاً،ص۷۷۔

۴۷۔ ایضاً،ص۸۲۔

۴۸۔ ایضاً،ص۸۶۔

۴۹۔ ایضاً،ص۸۷۔

۵۰۔ ایضاً،ص۷۔

۵۱۔ ایضاً۔

۵۲۔ ایضاً:ص۱۲۔

۵۳۔ ایضاً:۱۷۔

۵۴۔ ایضاً:ص۱۴۔

۵۵۔ ایضاً:ص۲۰۔

۵۶۔ ایضاً:ص۱۳۔

۵۷۔ ایضاً:ص۲۳

۵۸۔ گلزار جاوید:اک زمانہ بیت گیا، چہارسو،جلد۱۵،شمارہ مئی،فیض الاسلام پرنٹنگ پریس،راولپنڈی،۲۰۰۶ء، ص۵۔

۵۹۔ عمران عراقی: دیویندر اسرّ ،مستقبل کے روبرو،ص۷۔

۶۰۔ ایضاً:ص۱۵۔

۶۱۔ دیویندر اسّر :خوشبو بن کے لوٹیں گے؛ ایضاً،ص۷۹۔

۶۲۔ عمران عراقی: ایضاً؛ص ۳۰۲۔

۶۳۔ ایضاً: ۶۵۔

۶۴۔ دیویندر اسّر: خوشبو بن کے لوٹیں گے؛ ایضاً، ص ۲۲۔

۶۵۔ ایضاً: ص ۱۳۔

۶۶۔ دیویندر اسّر: حقیقت، فریبِ نظر، لباسِ مجاز، مشمولہ مکالمہ کراچی، کتابی سلسلہ نمبر ۱۰، اکیڈمی بازیافت، ص ۲۰۔

۶۷۔ ہریش نول: نہ دکھنے والا درد، ایک دانشور ایک مفکرّ، ایضاً؛ ص ۹۶۔

۶۸۔ آر کے پالیوال: دیویندر اسّر کا مکالمہ، ایک دانشور ایک مفکرّ، ص ۱۱۳۔

۶۹۔ دیویندر اسّر: کینوس کا صحرا، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی، ۱۹۸۳ء، (فلیپر)

۷۰۔ ایضاً: خوشبو بن کے لوٹیں گے، ایضاً، ص ۱۴۔

۷۱۔ ایضاً: ص ۸۴۔

۷۲۔ ایضاً: ص ۸۵۔

۷۳۔ فرزانہ شاہین: اردو کے نمائندہ افسانہ نگار، ڈائمنڈ آرٹ پریس، بینٹک سٹریٹ، کلکتہ، ۶۹، ۲۰۰۹ء، ص ۱۹۔

۷۴۔ دیویندر اسّر: 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' ایضاً؛ ص ۱۴۔

۷۵۔ ایضاً: ص ۵۰۔

۷۶۔ ایضاً: ص ۵۲۔

۷۷۔ ایضاً: ص ۳۱۔

۷۸۔ اسلم جمشید پوری، ڈاکٹر: اردو فکشن تنقید و تجزیہ، مشمولہ اردو فکشن تنقید و تجزیہ، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، گولہ مارکیٹ، نئی دھلی، ۲۰۱۲ء، ص ۵۸۔

۷۹۔ ایضاً۔

۸۰۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء، ص ۳۸۰۔

۸۱۔ گورچرن سنگھ: پتھروں کے شہر میں شیشہ گر، ایضاً ص ۱۲۵۔

۸۲۔ دیویندر اسّر: خوشبو بن کے لوٹیں گے؛ ایضاً: ص ۶۱۔

۸۳۔ ایضاً: ص ۱۵۔

۸۴۔ دیویندر اسّر: حقیقت افسانے کی تلاش میں، مشمولہ اردو فکشن، مرتبہ آل احمد سرؔور، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ، ۱۹۷۳ء، ص ۳۲۶۔

۸۵۔ ایضاً:ص۳۳۰۔

۸۶۔ دیویندراسّر :خوشبو بن کے لوٹیں گے؛ایضاً:۷۷

۸۷۔ ایضاً:ص۱۹۔

۸۸۔ ایضاً:ص۲۸۔

۸۹۔ ایضاً:ص۷۷۔

۹۰۔ روبینہ الماس:اردو افسانے میں جلاوطنی کے تجربے کا اظہار، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان،۲۰۰۳ء،ص۴۵۔

۹۱۔ دیویندراسرّ :خوشبو بن کے لوٹیں گے،ایضاً،۵۷۔

۹۲۔ ایضاً:ص۳۰۔

۹۳۔ روبینہ الماس:اردو افسانے میں جلاوطنی کے تجربے کا اظہار،ایضاً،ص۱۰۔

۹۴۔ دیویندراسّر :خوشبو بن کے لوٹیں گے،ایضاً:ص۵۲۔

۹۵۔ مرزا حامد بیگ،ڈاکٹر،اردو افسانہ زبان و بیان،مشمولہ'ادبیات'،اکادمی ادبیاتِ پاکستان،اسلام آباد،شمارہ۱۳تا ۱۵،جلد۴،ص۲۰۔

۹۶۔ محمد احسن فاروقی،ڈاکٹر:زبان اور ادب کے رشتے،نگارِ پاکستان،مسائلِ ادب نمبر،سالنامہ۱۹۶۸ء ص۲۷

۹۷۔ روبینہ الماس:اردو افسانے میں جلاوطنی کے تجربے،ایضاً،ص۵۳۔

۹۸۔ للت شکل:پُل ہوتے الفاظ مشمولہ ایک دانش ور ایک مفکرّ ،ایضاً ص۲۳۵

۹۹۔ راجی سیٹھ:دیویندراسّر :ایک جلاوطن کی عظمت،مشمولہ ایضاً؛ص۱۶۳۔

۱۰۰۔ سلام سندیلوی،ڈاکٹر:ادب کا تنقیدی مطالعہ،مکتبہ میری لائبریری،لاہور،۱۹۸۹ء،ص۱۶۲۔

۱۰۱۔ دیویندراسرّ :خوشبو بن کے لوٹیں گے،ایضاً،ص۶۷۔

۱۰۲۔ سلام سندیلوی،ڈاکٹر:ادب کا تنقیدی مطالعہ،ایضاً،ص۹۲۔

۱۰۳۔ فوزیہ اسلم،ڈاکٹر،روایتی اور جدید افسانے کی تکنیک کا تقابلی جائزہ،مشمولہ تخلیقی ادب،شمارہ۴،ایضاً،ص۱۴۵۔

۱۰۴۔ دیویندراسرّ :خوشبو بن کے لوٹیں گے،ایضاً:ص۱۱۔

۱۰۵۔ ایضاً:ص۲۳۔

۱۰۶۔ ایضاً:ص۵۷۔

۱۰۷۔ ایضاً:ص۵۶۔

۱۰۸۔ ارشد ناشاد؛ڈاکٹر:'تکنیک کی پیچیدہ ادبی اصطلاح' مشمولہ'الماس' تحقیقی مجلّہ،شاہ عبداللطیف یونیورسٹی،خیر پور، ۲۰۰۹ء،ص۱۹۶۔

۱۰۹۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، ایضاً، ص ۱۳۷۔

۱۱۰۔ ایضاً: ص ۱۴۶۔

۱۱۱۔ انیس اشفاق: ناول میں اسلوب اور تکنیک کی آویزش، مشمولہ 'آئندا'، شمارہ ۵۱ تا ۵۲، جلد ۱۳، اقبال منزل، کیمبل روڈ، کراچی، جولائی تا دسمبر، ۲۰۰۸، ص ۳۴۔

۱۱۲۔ عمران عراقی: دیویندر اسّر کا افسانوی اختصاص، مشمولہ 'تعبیر'، شمارہ ا، جنوری تا جون، ۲۰۱۵ء، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔ ص ۱۳۷۔

۱۱۳۔ دیویندر اسّر: کینوس کا صحرا، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی، ۱۹۸۳ء، (فلیپر)

۱۱۴۔ عمارہ طارق، ڈاکٹر: اردو افسانے کا علامت سے بیانیہ تک کا سفر، مشمولہ ماہنامہ 'فانوس'، لاہور، جلد ۵۶، شمارہ نمبر ا، ۲۰۱۶ء، ص ۴۳۷۔

۱۱۵۔ ایضاً: ص ۴۳۸۔

۱۱۶۔ فاروقی، شمس الرحمٰن: چند کلمے بیانیہ کے بیان میں، مشمولہ 'آج کل'، پبلی کیشنز ڈویژن، پٹیالہ ہاؤس، نیو دھلی، جلد ۴۹، شمارہ ا، اگست ۱۹۹۰ء، ص ۲۳۔

۱۱۷۔ شافع قدوائی: بیانیہ عرصہ اور راجندر سنگھ بیدی، مشمولہ 'آج کل'، جلد ۵۴، شمارہ نمبر ا، پبلی کیشن ڈویژن، پٹیالہ ہاؤس، نئی دھلی، اگست ۱۹۹۵، ص ۱۱۔

۱۱۸۔ عمران عراقی: دیویندر اسّر کا افسانوی اختصاص، مشمولہ 'تعبیر'، ایضاً، ص ۱۳۷۔

۱۱۹۔ عصمت چغتائی: تبصرہ، عالمی اردو ادب، دیویندر اسّر نمبر، جلد ۱۱، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر دہلی، ۱۹۹۵ء، ص ۱۶۔

۱۲۰۔ ناہید ناز: ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوں میں علامات کا استعمال، مشمولہ تحقیقی وتنقیدی مجلّہ 'معیار' جنوری تا جون ۲۰۱۴ء، ص ۱۴۱۔

۱۲۱۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: ایضاً، ص ۴۴۴۔

۱۲۲۔ ایضاً: ص ۴۴۵۔

۱۲۳۔ ممتاز شیریں: مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر، مشمولہ 'نقوش افسانہ نمبر'، شمارہ ۵۳۔۵۲، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، ۱۹۵۵ء، ص ۱۰۱۸۔

۱۲۴۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: ایضاً، ص ۴۸۳۔

۱۲۵۔ ایضاً: ص ۴۴۲۔

۱۲۶۔ اسلام عشرت: جدید افسانہ نگاروں کا مطالعہ؛ مشمولہ ماہنامہ 'آہنگ'؛ فکشن نمبر؛ شمارہ جولائی، دی کلچرل اکیڈمی رینہ

ہاؤس، جگ جیون روڈ' گیا'، ۱۹۸۱ء، ص۳۱۔

۱۲۷۔ ونے، ڈاکٹر: باطنی دنیا سے خارجی دنیا کا سودمند سفر مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر، ایضاً ص۲۲۶۔

۱۲۸۔ سلیم اختر، پروفیسر: ابلاغ کا مسئلہ، نگارِ پاکستان، مسائلِ ادب نمبر، سالنامہ، گارڈن مارکیٹ کراچی ۱۹۶۸، ص۱۱۰۔

۱۲۹۔ صاحب علی، ڈاکٹر: اردو فکشن کا مطالعہ مکتبۂ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، علی گڑھ اور بمبئی، اکتوبر، ۲۰۰۶، ص۷۷۔

۱۳۰۔ ایضاً: ص۸۴۔

۱۳۱۔ دیویندر اسّر: خوشبو بن کے لوٹیں گے، ص۸۔

۱۳۲۔ گلزار جاوید: اک زمانہ بیت گیا، چہارسو، جلد ۱۵، شمارہ مئی، فیض الاسلام پرنٹنگ پریس، راولپنڈی، ۲۰۰۶ء، ص۱۳۔

۱۳۳۔ دیویندر اسّر: خوشبو بن کے لوٹیں گے، ص۱۳۔

۱۳۴۔ ایضاً: ایک دانشور ایک مفکر، ایضاً، ص۱۲۴۔

۱۳۵۔ ایضاً۔ خوشبو بن کے لوٹیں گے، ص۳۵۔

۱۳۶۔ ایضاً۔ ص۴۴۔

۱۳۷۔ ابن النصیر، چوہدری: عالمی اردو ادب۔ دیویندر اسّر نمبر، ایضاً ص۲۶۔

۱۳۸۔ قمر رئیس، پروفیسر: مرتبہ، ترقی پسند ادب کے معمار، انسائیکلوپیڈیا، سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۱۳ء ص۲۳۱۔

۱۳۹۔ ایضاً۔

۱۴۰۔ سریش سیٹھ: درد اپنا ہے، ایضاً، ص۴۲۔

باب پنجم

اردو معاصر افسانے میں دیویندر اِسّر کا مقام

۵۔اردو معاصر افسانے میں دیویندر اسّر کا مقام:

۵.۱۔پسِ منظر:

اردو ادب کی تاریخ کم و بیش دو سو سال پر محیط ہے جب کہ اردو افسانہ اپنی تاریخ کے لحاظ سے تقریباً ایک صدی کا قصہ ہے۔ جب انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں ہندوستان کے نہایت ہی ہیجان خیز ہنگاموں، سیاسی تحریکات اور جدید مغربی افکار و نظریات کے پس منظر میں اس کی بنیاد پڑی۔ گو کہ ۱۹۰۸ء سے قبل تو مختصر افسانے کی باقاعدہ شکل نظر نہیں آتی، لیکن اس کے بعد جب پریم چند رومانوی اندازِ تحریر کے ہتھیار سے لیس، اس وادیٔ کارزار میں قدم رکھتے ہیں تو پھر رفتہ رفتہ ترقی پسندی کے زینے طے کرتے ہوئے ادب برائے زندگی کے پیروکار ہوتے چلے جاتے ہیں۔ بلکہ اس رنگ میں پریم چند اس حد تک رنگ جاتے ہیں کہ ان کے افسانوی مجموعے 'سوز وطن' کے ضبط کرنے کے احکامات جاری کرتے ہوئے انگریز حکومت اس کی تمام کاپیاں نذرِ آتش کر دیتی ہے۔ تاہم اس وقت تک پلوں کے نیچے سے بہت سا پانی گزر چکا تھا اور پریم چند اس راہِ طلب کے اکیلے مسافر نہیں رہے تھے کیونکہ پہلی جنگ عظیم کے خاتمے تک 'رومانوی افسانہ نگاروں' کے نام سے ایک اچھا خاصہ گروہ پیدا ہو گیا تھا۔ رومانی افسانہ نگار، زبان و بیان کی خوبصورتی کی کوشش میں حقیقی مسائل سے اجتناب برتتے ہوئے خیالات و تصورات کے تانے بانے بننے لگے۔ اس روش کے سرخیلوں میں پریم چند، (شروع کا دور) سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گھورکھپوری، ل احمد اور حجاب اسمٰعیل وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ لیکن اس گروہ میں پریم چند اس لیے نمایاں مقام کے حامل ہیں کہ انھوں نے پہلی بار عوامی مسائل کے کامل ادراک کے بعد یہ تمام مسائل اپنی قلم کے ذریعے اک مؤثر انداز میں پیش کرنے کے بعد اپنے ادب کو عوامی زندگی کا عرفان کہلانے میں کامیاب رہے ہیں۔ بالفاظ دیگر پریم چند ادب کو حقیقت پسندی کی جانب کھینچنے کی مسلسل کاوش کرتے رہے۔

افسانوی ادب نے 'انگارے' کی وساطت سے جب بے باکانہ اظہارِ رائے کے نئے در وا کیے تو مذہب پرستی، روایت پرستی اور توہم پرستی پر کاری ضرب تو ضرور لگی مگر روایت پرستوں کو یہ ادا یکسر نہ بھائی اور انگارے کو فحش قرار دیتے ہوئے اسے ضبط کرنے کے احکامات جاری کر دیے گئے۔ لکھنؤ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس ۱۹۳۶ء میں ٹیگور اور اقبال کی دعاؤں کے ساتھ پریم چند کی زیرِ صدارت منعقد ہوئی جس کے سیکریٹری کے فرائض سجاد ظہیر نے انجام دیے۔ انجمن کے پرچم تلے؛ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، احمد علی، علی عباس حسینی، ملک راج آنند، منٹو، شوکت صدیقی، غلام عباس اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ، جنھیں صحیح طور پر پریم چند کا جانشین کہا جا سکتا ہے؛ سب اکھٹے تھے۔ ان سب کی کاوشیں یوں رنگ لائیں کہ اردو افسانہ، انسانی زندگی کا ترجمان بن گیا جس سے آزادیٔ انسان کا جذبہ ابھر کر سامنے آنے کے ساتھ ساتھ اردو افسانے کی زبان میں چاشنی اور تکنیک میں خوبصورتی بھی سامنے آ گئی۔ اسی پسِ منظر میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ آزادی سے قبل تخلیق کار، ادب کے خارجی یعنی مقصدی پہلو پر اصرار کرتے ہوئے مقصدیت اور افادیت کی اپنے طور پر توجیہ پیش کرتے رہے لیکن سیاسی و سماجی تصوّرات اور قومیت و وطنیت کے زیرِ اثر ادب کی ادبیت و

افادیت اور زندگی کی ہمہ جہت ترجمانی ایک ثانوی شے بن کر رہ گئی۔ یہ وہ دور تھا جب آزادی کی تحریک اپنے زوروں پر تھی۔ اسی دور میں افسانے کے موضوعات میں تنوع ابھرنے سے افسانہ نگار اور قاری دونوں کے شعور میں بھی پختگی آتی گئی۔ آزادی کے بعد خارجی تقاضوں میں کمی آجانے سے ادب میں داخلی، باطنی اور شخصی سُر ابھر آنے سے اظہار و سلوب میں بھی جدت پیدا ہونے سے نہ صرف فکشن نے نیا رنگ جمایا بلکہ ساتھ ہی وجودیت نے غور و فکر کی نئی راہیں اپنا لیں جس سے افسانہ نگاروں کے دو گروہ سامنے آئے۔ جس کی تفصیل گوپی چند نارنگ نے کچھ یوں بیان کی ہے:

''.....ان میں دو طرح کے لکھنے والے تھے۔ اوّل وہ جن کے یہاں نئے انسان کے نئے مسائل کا احساس تو تھا لیکن بغاوت کی لے شدید نہیں تھی۔ انھوں نے کہانی کا مزاج تو بدلا لیکن اس کی ہیئتی منطقیت کو بدلنے کی زیادہ کوشش نہیں کی، نہ ہی شکست و ریخت کو ضروری سمجھا۔ اس عہد کے زیادہ تر افسانہ نگار مثلاً رام لعل، جوگندر پال، کلام حیدری غیاث گدی وغیرہ ہیں......اگر چہ ان میں سب کے ہاں ایک سا عالم نہیں تھا بعض کے ہاں تجربوں کی لے تیز تھی اور بعض کے یہاں دھیمی۔ مثال کے طور پر جوگندر پال کی بعد کی کئی کہانیاں تجریدی انداز کی ہیں...بعض کے ہاں علامتی و تمثیلی رنگ بھی مل جاتا ہے.....ان لوگوں کے برعکس دوسرے گروہ میں ایسے لکھنے والے تھے جن میں بغاوت کی آگ تیز تھی۔ ان میں سے بعض غصہ ور نوجونوں کی ذیل میں آتے تھے...اور بعض کی ذہنی ساخت ایسی تھی کہ کہانی کے روایتی ڈھانچے سے شدید طور پر نا آسودہ تھے اور اس کی ہیئت یکسر بدل دینا چاہتے تھے.....چنانچہ انھوں نے اپنی داخلی آگ اور باغیانہ روّیوں کا ساتھ دینے کے لیے نئے سانچوں کے تجربے کیے اور اظہار و اسالیب کے نئے نئے وسیلوں کا اپنایا ان میں انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، دیویندر اسّر، خالدہ اصغر، کمار پاشی، انور عظیم، اور بلراج کومل کے نام خصوصیت سے نمایاں تھے۔ اگر چہ ان سے پہلے بھی علامتی یا استعاراتی اظہار کی اکّا دکّا مثالیں موجود تھیں لیکن افسانے میں علامتی تجریدی اور تمثیلی رنگ کو ایک رجحان کی شکل ساتویں دہے میں ان ہی نو جوانوں نے دی۔'' [1]

آزادی سے قبل ۱۹۴۵ء کے ارد گرد افسانہ نگاروں کی پرانی پیڑھی کے ادیبوں کے ہمرکاب چلتی؛ ممتاز شیریں، کرتار سنگھ دگّل، مہندر ناتھ، انتظار حسین، سہیل عظیم آبادی، اقبال متین، رضیہ سجاد ظہیر، فکر تونسوی، حسن عسکری، قرۃ العین حیدر، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، سریندر پرکاش اور دیویندر اسّر جیسے افسانہ نگاروں پر مشتمل نئی پیڑھی، اُبھر کر سامنے آگئی تھی۔ دوسری پیڑھی کے ادیبوں کے خیالات ترقی پسند مصنفین سے مماثلت ضرور رکھتے ہیں مگر اس کے برعکس ان کے کردار اپنی انفرادیت میں تحلیل ہوتے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں حالات کا تجزیہ بھی اہم موضوع رہا ہے۔ پھر ۱۹۴۷ء کی تقسیم کا اہم واقعہ پیش آتے ہی جملہ افسانہ نگار چیخ اٹھے اور کئی سالوں تک ہجرت اور فسادات ہجرت کے ساتھ ساتھ ان فسادات کے اثرات کے زیرِ اثر اپنے افسانے تحریر کرتے رہے۔ اس سرحدی تقسیم نے اردو ادب کے افسانہ نگاروں کو بھی دو گروہوں میں تقسیم کر دیا تھا۔ ایک گروہ سرحد کے اس پار اور دوسرا سرحد کے اُس پار بس گیا۔ آزادی کے بعد اُبھرنے والے افسانہ نگاروں کی صف میں جیلانی بانو، آمنہ ابوالحسن، رتن سنگھ، کلام حیدری، قاضی عبدالستار، بلونت سنگھ، احمد یوسف، بلراج مین را، زہرہ جمال، شمیم نکہت، واجدہ تبسم وغیرہ نے نئی اور پرانی نسل کے درمیان میں پل کا کردار نبھاتے

ہوئے افسانہ نگاری کو ترویج بخشی۔ان افسانہ نگاروں کو تخلیقی اعتبار سے دو فرقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ایک گروہ اپنے فن کو عمومی اور سماجی کے علاوہ غیر شخصی گردانتا ہے جب کہ اس کے برعکس دوسرا گروہ تصوراتی، رومانوی، ذاتی اور شخصیت کا پیروکار رہا ہے۔ پھر اسی دور میں کچھ ادیبوں یہ بھی اک نظریہ سا بن گیا تھا کہ ادیب کو کسی بھی سماجی اور سیاسی گروہ بندی میں حصہ نہیں لینا چاہیے کیونکہ ادیب کی اس وابستگی سے خودغرضی اور خود ستائشی کا پہلو جھلکتا نظر آتا ہے یوں اس کی یہ وابستگی ادب کو نقصان پہنچانے کا سبب بنتی ہے۔

الغرض مغربی افسانے کی وساطت سے، برّصغر میں ورود کے بعد اردو افسانہ اپنی سو اصدی کی تاریخ میں نت نئی کروٹیں بدلتا رہا۔اور پھر اردو افسانہ نگار، افسانے کو اپنے ماحول کے رنگ میں ڈھالنے میں کامیاب ہونے کے بعد حال میں رہتے ہوئے مستقبل پر نگاہ ڈالتے وقت اپنا ماضی بالکل نہیں بھولے مگر ساتھ ہی ساتھ ان افسانہ نگاروں کی ماضی پرستی کے خول سے باہر نکلنے کی تڑپ اور مستقبل کے چہرے پر نظریں گاڑھے رکھنے کی فطرت بھی ان کے ہمرکاب رہی۔ یہی منظر نامہ ہمیں دیویندر اسّر اور ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کے ہاں بھی بھرپور انداز میں دکھائی دیتا ہے۔ دیویندر اسّر کے چاروں افسانوی مجموعات اور غیر مدوّن افسانوں کی روشنی میں ان کے ادبی مقام کے تعین سے قبل زیادہ مناسب ہے کہ ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کی فنِ افسانہ کی امتیازی خصوصیات پر بھی نگاہ ڈال لے جائے تا کہ اس دور کے افسانوی رنگوں میں سے دیویندر اسرّ کے مخصوص رنگ کے امتیازات کا تعین ممکن ہو سکے۔

۵.۲۔دیویندر اسّر کے ہم عصر افسانہ نگار:

دیویندر اسّر کے ہم عصروں میں دو نام ایسے بھی ابھر کر سامنے آئے تھے جو اپنی انفرادیت کا علم سب سے بلند رکھنے میں کامیاب رہے ہیں اور جن کا تخلیقی جوہر پاکستان اور ہندوستان میں نمایاں طور پر نظر آنے لگا، ان میں قرۃ العین حیدر آزادی سے قبل تخلیقی میدان میں قدم رکھ چکی تھیں اور انتظار حسین نے آزادی کے بعد لکھنا شروع کیا تھا۔ دونوں افسانہ نگاروں کی انفرادیت مسلم ہونے کے سبب دونوں کا نام ایک جگہ لینا اس لیے موزوں دکھائی نہیں دیتا کیونکہ دونوں کے فنی امتیازات جدا جدا ہیں۔اس زمرے میں سب سے پہلے قرۃ العین حیدر کے فنی امتیازات پر نگاہ ڈالتے ہیں۔

۵.۲.۱۔قرۃ العین حیدر:

قرۃ العین حیدر نے جس دور میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ دور افسانے کا عہدِ زرّیں کہلاتا ہے کیونکہ اس دور میں بڑے بڑے افسانہ نگار میدانِ ادب میں اپنا لوہا منوا چکے تھے۔اس دور کی افسانہ نگاروں کی کہکشاں میں ایک کم عمر لڑکی کا اپنے لیے منفرد مقام حاصل کر لینا جوئے شیر لانے کے مترادف تھا لیکن پھر بھی وہ آسمانِ ادب پر ایک درخشاں ستارہ بن کر نمودار ہوئیں گو کہ اس کے پیچھے کئی عوامل کارفرما تھے۔قلم دوستی تو انھیں ورثے میں ملی تھی اس لیے ان کے ہاں لکھنا 'ایک مابعد الطبیعیاتی عمل ہے'۔ یہی داخلی تحریک ان کی تحریروں میں نمایاں ہے۔قرۃ العین حیدر نے ایک انقلابی دور میں اوّلین مطبوعہ افسانے 'ہمایوں' کی اشاعت سے ۱۹۴۴ء ادبی دنیا میں قدم رکھا جس دور میں پرانی قدریں لڑکھڑا کر دم توڑ رہی تھیں

اور نئی اقدار اپنا آپ منوانے کے لیے بے تاب تھیں ایسے میں جب ہنری جیمز، رچرڈسن اور ورجینیا وولف کا اسلوب اور تکنیک دونوں کا ورود ہمارے اردو افسانے میں ہوا تو قرۃ العین حیدر کی تحریریں بھی تاریخی سفر رقم کرتے ہوئے 'شعور کی رو' میں بہنے لگیں۔ گو کہ قاری کو ان کے ابتدائی افسانوں میں حجاب امتیاز علی کا غیر محسوس انداز نظر آتا ہے مگر بعد میں قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں ہیئت، اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے ورجینیا وولف کے ہاں موجود زمان و مکان سے آزاد تکنیک، زبان ادب پر کامل گرفت، شوخ و رنگین کیفیت آفرینی اور منظر نگاری، ظرافت کی حس اور گہرا شعوری تفکر وغیرہ جیسی صفات بھی قرۃ العین کے ہاں واضح طور پر عکس انداز ہوئی ہیں۔ بلکہ ورجینیا وولف اور قرۃ العین دونوں کے کردار بھی آپس میں باہمی مماثلت رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر قرۃ العین حیدر کے رخشندہ، خشونت سنگھ، فاروق اور ساجد وغیرہ جیسے کرداروں کی ورجینیا وولف کے ہاں "The portrail of a lady" کے کرداروں سے گہری مشابہت پائی جاتی ہے۔ تنقیدی ماہرین قرۃ العین حیدر کے ہاں صداقتوں کے گہرے شعور کے مقابلے میں رومانی مثالیت کا غیر مبہم شعور اور شکست خوردگی کا احساس بڑی شدت سے محسوس کرتے ہیں جس کا اصل سبب ان کے ہاں ادبی عدم توازن کا پایا جانا ہے کیونکہ زمانی حدود و قیود سے آزادی کے بیان میں وہ کوئی ٹھوس جواز پیش کرنے سے قاصر نظر آئی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کی زندگی ہندوستان اور یورپ کے اہلِ علم کے ماحول میں گزری تھی اس لیے انھیں اعلیٰ سرمایہ دار طبقے کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ چونکہ وہ دونوں معاشروں کے تہذیبی روّیوں کی خود گواہ رہی ہیں اس لیے وہ دونوں تہذیبوں اور سرمایہ دارانہ نظام کے اصل حقائق کا ادراک رکھتی ہیں، جس کے نتیجے میں ان کے افسانوں کی کہانیاں جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کے تہذیبی رنگوں کا مکمل احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ اس سلسلے میں وحید اختر کا یہ کہنا بجا ہے:

''وہ نئی مغرب زدہ تہذیب اور موجودہ سرمایہ دارانہ معاشرت میں جہدِ معاش کی بے رحمی و خود غرضی سے پوری طرح واقف ہیں۔ ان کی کہانیوں میں یہی فضا ملتی ہے۔''۲

قرۃ العین حیدر محض انیس برس کی عمر میں ہی اپنا پہلا افسانوی مجموعہ 'ستاروں سے آگے' کے عنوان سے ۱۹۴۶ء میں ہی منظرِ عام پر لانے میں کامیاب ہوئیں، جو جدید افسانے کا نقطۂ آغاز بھی ہے اور جس کے کل ۱۴/ افسانے افسانہ نگار کی ابتدائی مشق شمار کرتے ہوئے ان کی خامیوں سے صرف نظر بھی کیا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ کہانیاں ان کے گہرے مطالعے کی گواہی دیتی ہیں جس کے نتیجے میں ان کا تنقیدی شعور اور ادبی صلاحیتیں نکھر کر سامنے آئی ہیں۔ ان کے وسیع مطالعے کا ہی معجزہ تھا کہ افسانہ نگاری کا انھیں ورثے میں ملنے والا تخلیقی ہنر، تنقید نگاروں کی جانب سے عیاں کی جانے والی خامیاں، بھی ان کی تخلیقی مہارت اور مطالعے کی چادر میں پوشیدہ ہو کر رہ گئیں۔ ان کے ابتدائی مجموعے کا پہلا افسانہ 'دیوار کا درخت' معنی خیز اور فکر انگیز انجام سے ہمکنار ہوا جس کے آغاز و انجام کے درمیان رومان سر اٹھاتا ہے مگر اک المیے پر جا ختم ہوتا ہے۔ اسی طرح مجموعے کے افسانے 'رقصِ شرر' میں الفاظ و راشیاہ کے درمیاں ثنویت ختم کرنے کا لسانی تجربہ ہے۔ 'جہاں کارواں ٹھہرا' میں داخلی اور خارجی استعاروں کی یگانگت کا مفہوم بیان ہوا ہے جس کے کردار اور مناظر، الفاظ اور خاموشیاں، سب ایک

دوسرے کی مسلسل تلاش میں سرگرداں ہیں۔ اسی طرح 'اودھ کی شام' ہند مسلم اور انگریز اختلاط سے پیدا ہونے جدید تکونی تہذیب کے زوال کا قصہ بیان کرتے ہوئے شامِ اودھ کی علامتی عکاسی ہوئی ہے۔ اسی طرح 'دیوار کا درخت'، 'ٹوٹتے تارے'، 'لیکن گومتی بہتی رہی'، 'رقصِ شرر'، 'مونا لسا' اور 'آہ اے دوست' کے عنوان سے افسانے بھی قرۃ العین کی شخصیت کا اظہاریہ اس لیے کہلائے جاتے ہیں کہ ان میں خودکلامی کے انداز میں سوانح نگاری کا انداز جھلکتا محسوس ہوتا ہے۔ یا پھر قاری خود کو کسی شخص کی ذاتی ڈائری یا ذاتی خطوط کے مطالعے میں محو محسوس کرتا ہے۔ قرۃ العین کا افسانہ 'جن لولو تارا تارا' جاگیردارانہ نظام کی مٹتی تہذیب کے رنگ میں رنگا مشہور افسانہ ہے جس میں انسانی زندگی میں افراطِ زر کے نتیجے میں پیدا ہونے والی طبقاتی تقسیم اور اخلاقی گراوٹ کے ساتھ ساتھ معاشرے کی منافقت کی بخوبی عکاسی کرتے ہوئے سرمایہ دارانہ طبقے کے معاشرتی کھوکھلے پن اور تنگ نظری پر گہرا طنز کیا ہے۔

قرۃ العین کا دوسرا افسانوی مجموعہ 'شیشے کے گھر' ۱۹۵۴ء منظرِ عام پر آیا جس میں پہلے مجموعے کے برعکس رومانویت کے مقابلے میں موضوعات کی وسعت اور سنجیدگی دکھائی دیتی ہے۔ مجموعے کے افسانے 'جہاں پھول کھلتے ہیں' میں افسانہ نگار اپنی مخصوص فکر اور اپنے تخلیقی فن کی نشاندہی کرتی نظر آتی ہیں۔ افسانے میں تہذیب کے اس زوال کا ردِّعمل بیان ہوا ہے جس تہذیبی زوال کے دائرے سے مرنے والوں کی اولاد کی بھی گہری وابستگی تھی۔ ظاہر ہے اس زوال کا سب سے اہم منظر نامہ تقسیمِ ہند کا کربناک سانحہ تھا جس کے نتیجے میں سرحد کی دونوں جانب ہونے والی ہجرت نے آپس میں جڑے سماج کو بکھیر کر رکھ دیا تھا۔ الغرض افسانے میں ماضی پرستی کا دکھ اور کرب "Nostalgia" مصنفہ کے اعصاب پر سوار رہتا ہے۔ اس کے بعد 'داغ داغ اُجالا' بھی قرۃ العین کی داستان حیات کا ایک ورق ہی گردانا جا سکتا ہے 'شعور کی رو' میں لکھی گئی اس داستان کے کردار اور قصے سے یکسر عاری اور بے نیاز افسانہ ہے۔ 'کیکٹس لینڈ' افسانہ بھی وہ علامتی افسانہ ہے جو قاری کو فلسفیانہ بیان بازی کا احساس دلاتا ہے۔ افسانوں کے مطالعے سے قاری کو بخوبی احساس ہو جاتا ہے کہ جس قدر بیرونی ممالک سے متعلق معاشرتی آگاہی قرۃ العین کو میسّر ہے اس کا عشرِ عشیر بھی ان کے ہم پلہ افسانہ نگاروں کے ہاں نہیں ملتی۔ انسان دوست روّیوں کا اظہار جس طرح قرۃ العین حیدر کے افسانے 'برفباری سے پہلے' میں نظر آتا ہے وہی نیکی اور شرافت ان کے اکثر کرداروں کے نیک باطن کی عکاسی نشاندہی کرتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کا تیسرا افسانوی مجموعہ 'پت جھڑ کی آواز' ہے جو ۱۹۶۷ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ اور اسی عنوان کا افسانہ بھی مجموعے میں شامل ہے۔ جس کا عنوان بھی علامتی ہی ہے جو ایک فرد اور معاشرے کی زندگی کے زوال اور معاشرتی انتشار کی کہانی بیان کرتا ہے۔ یہ افسانہ بھی 'شعور کی رو' میں ہی مرتب ہوا ہے۔ دو ادوار میں منقسم طویل افسانہ 'ہاؤسنگ سوسائٹی' نئی طرزِ سیاست، جدی طرزِ معیشت کے پسِ منظر میں پنپنے والی نئی تہذیب کے منہ پر بھرپور طمانچہ ہے۔ افسانے کا پہلا دور آزادی کا ہندوستان، جس میں ماضی کا امیں ہونے پر مصائب کے علاوہ عدل اور شجاعت کی مثالیں ملتی ہیں جہاں سلمان مرزا اور ثریا حسین کی محبت پروان چڑھتی ہے جب کہ دوسرا دور آزادی کے پاکستان پر محیط ہے جب ماضی میں جنم لینے

والی محبت بھی،خود غرضی اور بد کرداری کے فروغ پا جانے سے ؛بالآخر دم توڑ دیتی ہے۔یہی عصرِ حاضر کا المیہ بھی ہے۔
'ہاؤسنگ سوسائٹی' کے عنوان سے افسانہ اپنی جداگانہ ہیئت میں قرۃالعین حیدر کے افسانوں کی فہرست ہی میں نہیں بلکہ اردو ادب کے بہترین افسانوں کی فہرست میں شامل ہے۔'پت جھڑ کی آواز' کے مجموعے کے افسانے قرۃالعین حیدر کی افسانہ نگاری میں اہم پیشرفت ہے۔کردار سازی اور افسانہ نگاری دونوں کے لحاظ سے یہ مجموعہ پہلے دونوں مجموعوں سے زیادہ بہتر اور طویل افسانے یا ناولٹ کی جانب پیش قدمی بھی کہلایا جا سکتا ہے جس میں قرۃالعین حیدر کے فنِ افسانہ میں پختگی آ جانے سے ان کے افسانوی دامن میں بھرپور وسعت کا احساس دلاتا ہے۔

'پت جھڑ کی آواز' کے بعد ۱۹۶۸ء میں قرۃالعین حیدر کا ۸/افسانوں پر مشتمل چوتھا مجموعہ 'فصل گل آئی یا اجل آئی' کے عنوان سے منظرِ عام پر آیا جس کے افسانوں میں خیال اور تصویر کی دنیا یکسر مفقود نظر آتی ہے جس سے افسانہ نگار کی فنی پختگی اور خیالات میں وسعت کا ثبوت ملتا ہے۔اس مجموعے کے افسانوں میں قرۃالعین حیدر اونچی سوسائٹی کی بجائے عام افراد کی زندگی کے المیے بیان کرتی ہیں بلکہ اس سلسلے میں وہ طوائف کی زندگی کو بھی افسانوں کا موضوع بنانے سے گریز نہیں کرتی۔'فصلِ گل آئی یا اجل آئی' کے عنوان سے طویل افسانے کا مرکزی کردار'میں' مختلف طریقوں سے اپنی الجھنیں بیان کرتا ہے جو درحقیقت قرۃالعین حیدر کے اپنے باطن کی آواز ہے۔ہجرت بے دخلی اور خاندانوں کے بکھراؤ نے جس بے اختیاری اور بے اعتباری کو جنم دیا اس نے دونوں ملکوں میں سرحدی تقسیم ہی نہیں کی بلکہ اس تقسیم کے نتیجے میں انسان کی اپنی شخصیت بھی دو حصوں میں بٹ کر رہ گئی۔بالفاظِ دیگر یہ ملکی بٹوارے کی بجائے انسانی شخصیت کا بٹوارہ کہلایا جا سکتا ہے۔اس مجموعے کا مختصر افسانہ'فوٹوگرافر' بھی اپنے اندر تاثر اور اعتبار کے لحاظ سے ایک نئی دنیا لیے ہوئے ہے۔افسانے میں ظالم وقت کا تازیانہ کے المیے کا زمان ومکان سے بے نیاز تسلسل،سامنے آنے والی ہر شے کو فنا کرتا چلا جاتا ہے۔یہ افسانہ تمام تر سادگی کے باوجود'فوٹوگرافر' کی زبانی بھرپور فلسفیانہ رنگ پیش کرتا ہے۔اگلے افسانے' آوارہ گرد' کا اسلوب بھی سادہ بیانیے پر مشتمل ہے جس میں قرۃالعین حیدر صیغہ واحد متکلم میں کہانی سناتی ہیں جس کے دو کردار'اوٹو کردگر'اور مصنفہ خود ہیں جس کا مرکزی موضوع جنگ ہے جس کا غیر مرئی کردار'اوٹو کردگر' ہے جسے پوری کہانی پر دسترس اور مکمل گرفت حاصل ہے۔

ناقدین قرۃالعین حیدر کے تخلیقی سفر کو انتظار حسین کی طرح جڑوں کی تلاش اور تشخص کی بازیافت کا سفر قرار دیتے ہیں۔لیکن ان کی ہندوستان واپسی سے نقادوں کے لیے مزید پیچیدگیاں اس لیے پیدا ہو گئیں کہ ان کے کسی افسانے میں بھی ہندوستانی اساطیری سے اخذ کردہ مواد نظر نہیں آتا۔بلکہ ان میں انبیائے اسرائیل،قدیم مصر،وسطِ ایشیائی متصوفانہ روایات، انجیلی روایات اور کربلا کی روحانی فضا پائی جاتی ہے۔مہدی جعفری کے خیال میں:

''قرۃالعین حیدر کے یہاں تاریخیت ہے جس میں دیومالائی درز کھل جاتا ہے ایسا لگتا ہے جیسے تاریخی شعور کے نیچے تہہ خانہ دیومالائی سرحد جڑا ہوا ہے۔''[۳۱]

اسی طرح'فصلِ گل آئی'،'جہاں پھول کھلتے ہیں'،'جگنوؤں کی دنیا'،'تلاش'،'یاد کی ایک دھنک جلے' کے عنوان سے

ان کے افسانوی مجموعے وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے۔ 'روشنی کی رفتار' کے عنوان سے ان کا آخری افسانوی مجموعہ ہے جس کے بیشتر افسانے علامتیت اور اساطیری رنگ میں رنگے ہیں۔ مجموعے کا پہلا افسانہ 'ملفوظاتِ حاجی گل بابا بیکتاشی' بھی وسطی ایشیا کی متصوفانہ روایات سے جڑا ہے۔ بیکتاشی سلسلے کے بزرگ، عام انسانی سطح سے اوپر اٹھ کر اپنا ماورائی لبادہ اوڑھے الوہیت کے درجے پر فائز بزرگ خود کو فوق البشر یعنی عام زمینی مخلوق کے ساتھ ساتھ ماورائی سطح پر بھی براجمان ہیں۔ افسانے کی کہانی سے متصوفانہ روایات کی مدد سے ایک عام انسان بھی وجودی منظرنامے سے متعلق با آسانی آگاہی حاصل کر لیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس افسانے میں زمان و مکان کی حدیں عبور کرتے ہوئے نئی اسطوری جہات دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح 'سینٹ فلورآف جارجیا کے اعترافات' وسطِ یورپ کی مسیحی روایات سے جنم لینے والے افسانے میں بائبل کی اساطیر کے پسِ منظر میں کہانی جنم لیتی ہے جس میں زمان و مکان کی حدود کو پسِ پشت ڈال کر اساطیری جہات میں کہانی مرتب کی گئی ہے۔ 'یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے' میں رمزیت کے پسِ منظر میں واقعہ کربلا کچھ اس طرح بیان ہوا ہے کہ کربلا کی بجائے ساری زمین ہی میدانِ کربلا دکھائی دیتی ہے۔ کربلا کی اسطوری جہت کی شمولیت سے یہ افسانہ اس قدر بامعنی اور وسعت انگیز ہو گیا ہے کہ انسان کی قربانی کی تاریخ کا لامتناہی سلسلہ کربلا کی بجائے ہابیل اور قابیل سے جاملتا ہے۔ 'آئینہ فروش شہرِ کوراں' میں بھی بنی اسرائیل کے ماضی کے مصائب بیانیہ انداز میں بالترتیب الہامی کتب کے اندازِ اسلوب کی پیروی بیان کرتے وقت افسانہ نگار کا جدید ذہن بھی قدیم انسان کی طرف سے بپا اور ان کے سہے گئے قدرتی عذاب آفات اور مصائب بھلا نہ پایا۔ افسانہ نگار نے اساطیر کے پسِ منظر میں ماضی کے اندر جھانکنے کا حسین اور جمالیاتی تجربہ کیا ہے۔ اگلے افسانے 'قیدخانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے' افسانے کی کہانیاں تو بظاہر بے ربط محسوس ہوتی ہیں مگر افسانے میں اسلامی انقلاب کے پسِ منظر میں مسلمان حکمرانوں کی جانب سے روا رکھے گئے ظلم و ستم کی کہانیاں اور میر انیس کے مرثیوں میں بیان کردہ المیے باہم مربوط انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے نسوانی کرداروں میں دیویندر اسّر کی طرح عورت کی وفا، سپردگی، قربانی اور فریبِ محبت وغیرہ ، وہ روّیے ہیں جو عورت کی ازلی فطرت کی عکاسی کرتے ہیں جب کہ اس کے مقابل عورت کے محبوب مرد ہمیشہ بے وفائی کا مرتکب ثابت ہوا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے کرداروں میں یہ خوبی بدرجہ اتم موجود ہے کہ وہ وقت سے کسی سمجھوتے اور مفاہمت کی بجائے منزلِ طلب میں اپنا آپ تک فنا کر دینے کو تیار رہتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوی کرداروں کی ان خوبیوں کے بارے میں شمیم حنفی کا کہنا ہے:

> ''یہ کردار نہ تو مراجعت کے طلبگار ہیں نہ انقلابی مگر بہت حساس ہیں۔ ایک رفتار پیما کی طرح، ان کی حیثیت ایسے نازک آلوں (آلات) کی سی ہے جو موسم کی تبدیلی اور وقت کے ایک منطقے میں درجہ حرارت کے اتار چڑھاؤ کی خبر دیتے رہتے ہیں، ایک نیم فلسفیانہ لاتعلقی کے ساتھ۔''[۴۹]

قرۃ العین حیدر کے فنِ افسانہ پر بحث کا اختتام تنقید نگاروں کے ذیل کے خلاصے پر کیا جاتا ہے:

''اکثر نقادوں نے منٹو کے افسانے 'پھندنے' کو جدید افسانے کا نقطۂ آغاز کہا ہے۔اس سلسلے میں بعض نقاد قرۃ العین حیدر کے اولین مجموعے 'ستاروں سے آگے' کا نام لیتے ہیں۔اس ضمن میں ستاروں سے آگے 'رقص شرر' اور 'جہاں کارواں ٹھہرا تھا' قابلِ ذکر افسانے ہیں.ان کے بعض افسانوں میں تجریدی عنصر پائے جاتے ہیں۔''۵؎

قرۃ العین حیدر کے افسانہ سے متعلق ان کا اپنا نظریۂ فن ذیل میں پیش ہے:

''میں نے کوئی نسخے پیش نہیں کیے۔میری بنیادی اپروچ انسان پرستی ہے،اس کی ساری دنیا کو آج کل ضرورت ہے۔اس کی وضاحت میں ضروری نہیں سمجھتی۔''۶؎

الغرض قرۃ العین اپنے اسلوب میں منفرد حوالہ اس لیے بھی ہیں کہ انھوں نے نہ صرف جاگیردانہ تہذیب کے استحصالی معاشرے کی برائیاں نہ صرف دیکھیں بلکہ پھر اس جاگیردارنہ تہذیبی معاشرت کو اپنی آنکھوں کے سامنے ٹوٹتے ہوئے دیکھ کر یہ سانحہ اپنے منفرد انداز میں پیش کیا ہے:

''سرمایہ دارانہ نظام،بورژواطبقہ اوران استحصالی قوتوں کی جبریت قرۃ العین حیدر کا بنیادی موضوع تھا۔انھوں نے اس طبقے کی قوت اوراس کی انسان دشمنی کو واضح انداز میں بیان کیا۔اس نظام نے معاشرے میں جو طبقاتی کشمکش اور دیگر مسائل پیدا کیے ان کو قرۃ العین نے اپنے افسانوں میں بے نقاب کیا ہے۔''۷؎

قراۃ العین حیدر کی طرح دیویندر اسّر نے بھی دل و دماغ میں ثبت ہجرت کے داغ، قاری کے سامنے مختلف افسانوی رنگوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے،خصوصاً دیویندر اسّر کی عورت تو تقسیم کے بعد جس کرب سے گزری ہے اس کا رنگ ہمیں قرۃ العین حیدر کی 'فصلِ گل آئی یا اجل آئی' کی عورت کی طرح دیویندر اسّر کی ہیروئن نیلما بھی 'زندگی موت اور خلا' 'مکتی'، 'ننگی تصویر'، 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' وغیرہ میں واضح نظر آتا ہے۔جس طرح قرۃ العین حیدر نے معاشرے کے مسائل اجاگر کرنے کے لیے طوائف کی زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنانے سے گریز نہیں کیا اسی طرح دیویندر اسّر نے بھی اپنے مختلف افسانوں 'زندگی خلا اور موت'، 'ننگی تصویر'، 'مکتی' وغیرہ میں عورت کو طوائف کے روپ میں پیش کیا ہے۔قرۃ العین حیدر کے ہاں 'اگر پت جھڑ کی آواز' اور 'داغ داغ اجالا' شعور کی رو میں لکھے گئے افسانے ہیں اور 'کیکٹس لینڈ' جیسے علامتی افسانے بھی ملتے ہیں تو دیویندر اسّر کے ہاں بھی شعو کی رو میں مرتبہ مکمل ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے علاوہ 'جیسلمیر'، 'سدھارتھ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور مسٹر روشو کے عنوان سے لکھے گئے بھرپور علامتی افسانے بھی موجود ہیں۔اسی طرح قرۃ العین حیدر کا افسانہ 'ملفوظاتِ حاجی گل بابا بیکتاشی' میں ہمیں متصوفانہ رنگ نظر آتا ہے تو دیویندر اسّر کے افسانوں 'کالے گلاب کی صلیب'، 'جنگل' اور 'سدھارتھ' جیسے افسانوں میں بھی یہی متصوفانہ رنگ دکھائی دیتا ہے۔اسی طرح قرۃ العین کے افسانے 'جن لولوتارا تارا' نے جاگیردارانہ نظام کی مٹتی تہذیب اور منافقت کی عکاسی اور سرمایہ دارانہ طبقے کے کھوکھلے پن اور تنگ نظری کی تصویر کشی کی گئی ہے تو یہی تصویر ہے دیویندر اسّر کے افسانے 'ایک شام کی بات چیت' کے ذریعے بھی پیش ہوئی ہے۔

۵.۲۲۔انتظار حسین:

انتظار حسین، اردو افسانے کا وہ نام ہے جس نے نت نئے تجربات کے بل بوتے پر اردو افسانے کو نہ صرف ترقی و ترویج سے ہمکنار کیا بلکہ جدید افسانوی تجربات سے متعلق ان کی فنی خوبیوں اور جدید رجحانات کی ترویج کے سبب تنقید نگاروں نے انھیں افسانوی ادب میں نمایاں مقام و مرتبہ دیا ہے۔انتظار حسین کے اس مقام و مرتبے کا سبب ان کا قدیم داستانوی حکایات، مذہبی راویات وتہوار اور قدیم اساطیر و دیو مالائی کرداروں کے منظر نامے سے نادر علامات و استعارات اخذ کرتے ہوئے عصرِ حاضر کے تباہ کن معاشی مسائل ،موجودہ معاشرے کے المیے،انسانیت کے جھوٹے وکھوکھلے کرادر اخلاقی و روحانی مسائل کو مفرد انداز میں بیان کرنا ہے۔انتظار حسین کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کے افسانوی کردار عموماًیادِ ماضی کی بھول بھلیوں میں اس لیے کھوئے رہتے ہیں کہ خود انتظار حسین پر بھی قدیم تہذیبی شخصیت و شناخت کے سحر میں جکڑے حال میں مجبوراً سانس لے رہے ہیں کیونکہ دیویندر اسّر کی طرح ان کی ذات کا بھی ایک حصہ ان سے جدا ہو کر ماضی کے نہاں خانوں میں کہیں کھو کر رہ گیا ہے۔انتظار حسین عموماً ماضی کی گم شدہ روایات کی تلاش میں سرگرداں رہتے دیویندر اسّر کی طرح اپنے ہجرت کے کرب کے داغ مٹانے کی کوشش میں مگن نظر آتے ہیں۔مذکورہ موضوعات ان کے ابتدائی مجموعات ’گلی کوچے‘ اور ’کنکری‘ میں اسی طرح نمایاں ہیں جس طرح دیویندر اسّر کے افسانوں ’زندگی موت اور خلا‘، ’مکتی‘، ’بیتے موسم کا مکالمہ‘، ’صدائے شام کا زخمی پرندہ‘، اور ’مسٹر روشو‘ جیسے افسانوں میں عکس انداز ہوئے ہیں۔گوپی چند نارنگ نے بھی مذکورہ دونوں مجموعات ’گلی کوچے‘ اور ’کنکری‘ کو انتظار حسین کے ابتدائی دور سے مختص کیا ہے۔انتظار حسین نے ماضی کی روایات اور دیو مالائی کہانیوں کو جدید دور کے تقاضوں کے پیشِ نظر نئی جدت میں ڈھال کر اردو افسانے کو نئی تکنیک سے مالا مال کیا ہے، جو بقولِ جوگندر پال زندگی کے مسائل کے اظہار کے لیے از بس ضروری ہے:

’’حیات کے بدلتے ہوئے معنی کی بہتر ادائیگی کے لیے نئی اور بہتر تکنیک ایک ناگزیر ادبی ضرورت ہے۔شرط یہ ہے کہ ان کی بدولت ہمارے نئے مسائل کا ایک فطری اور نیا اظہار ہوا۔‘‘ ۸؎

انتظار حسین نے ۱۹۴۸ء میں ’قیوما کی دکان‘ کے عنوان سے پہلا افسانہ لکھ کر اپنے افسانوی ادب کا آغاز اس وقت کیا جب پاک و ہند کی دونوں اطراف ہجرت کے کرب اور فسادات کا رونا رویا جا رہا تھا۔ہجرت کے کرب کے پسِ منظر میں انتظار حسین کا افسانہ ’ہندوستان سے ایک خط‘ نمائندہ افسانہ ہے۔دیویندر اسّر کے اسی پسِ منظر میں لکھے گئے افسانوں کی طرح انتظار حسین کے اکثر افسانے کبھی تو قاری کو اپنے ساتھ پیچھے رہ جانے والی گلی محلوں اور بازاروں میں لیے لیے پھرتے ہیں اور کبھی افسانوی کردار لاہور کے گلی محلوں میں گڑ اور گجک کی لذت تلاش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔اسی پسِ منظر میں ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کہتے ہیں:

’’...فسادات بیت گئے تھے اور اس کا ردّ عمل یہ ظاہر ہوا کہ جغرافیائی سرحدوں کو بھول کر ’انسان دوستی‘ ایک موضوع کے طور پر سامنے آئی۔‘‘ ۹؎

ملکی تقسیم کے بعد سرحدوں کی دونوں جانب نفرت کی دیواریں کھڑی ہونے سے ماضی کی یادیں بھلانے میں ہجرت کا دکھ اٹھانے والوں کی زندگیاں بیت گئیں۔ ایسے حالات میں ظالم سماج، مظلوم کے دکھ درد بانٹنے کی بجائے اس کے ماتھے پر مہاجر کا کلنک لگا کر اسے مشکوک اور نفرت آمیز نگاہوں سے دیکھنے لگتا ہے جس سے انسان اپنی کھوئی ہوئی تہذیبی روایات سینے سے لگائے اپنے اعتقادات و اعتماد کی کرچیاں سمیٹنے میں یکہ و تنہا رہ جاتا ہے۔ پھر ۱۹۶۵ء کی جنگ نے بھی رہی سہی کسر نکال دی جس سے ادبی سطح پر وطنیت کا دم ختم ہو جانے کے باوجود لکھاریوں کے ہاں ایک تعصب کی صورت مزید نکھر کر سامنے آ گیا۔ چونکہ وقت کا گزرتا ہر لمحہ پرانے زخموں کو مندمل کر دیتا ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ درد و الم کی شدت میں کمی آتی جاتی ہے لیکن پیدائشی وطن، شہر، محلے گلیاں اور صحن بھلائے نہیں بھولتے۔ اپنوں سے بچھڑ جانے کی تڑپ کے اسی پسِ منظر میں انتظار حسین، قرۃ العین، اشفاق احمد، محمد خالد، کرتار سنگھ، بانو قدسیہ اور دیویندر اسّر جیسے افسانہ اردو ادب کو میسّر آ گئے، ہجرت کے دکھ درد کا کرب جن کے افسانوی رنگوں کی پہچان بن گیا جس کے سرخیل بہر حال انتظار حسین ہی ہیں جو ماضی کی یادوں کا دکھ بھلاتے بھلاتے گویا بند گلی میں آن کھڑے ہو گئے۔ انتظار حسین نے اسی پسِ منظر میں 'مشکوک لوگ' کے عنوان سے افسانہ ترتیب دیا تھا۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'گلی کوچے' ۱۹۵۲ء میں، 'کنکری' ۱۹۵۵ء، 'آخری آدمی' ۱۹۶۷ء، 'شہرِ افسوس' ۱۹۷۲ء، 'کچھوے' ۱۹۸۱ء اور 'خیمے سے دور' ۱۹۸۶ء میں شائع ہوئے۔ اسی طرح افسانوں اور کلیات پر مشتمل پہلی جلد 'جنم کہانیاں' کے عنوان سے جب کہ 'قصہ کہانیاں' کے عنوان سے دوسری جلد اشاعت پذیر ہوئی۔ انتظار حسین کے اکثر افسانے یاس و الم کی فضا میں گھرے دکھائی دیتے ہیں۔ یوں تو انتظار حسین کے افسانے افسانوی ادب میں نمایاں مقام رکھتے ہیں لیکن ان کا افسانوی مجموعہ 'آخری آدمی' جس میں مابعد الطبیعیاتی روّیوں اور اساطیری رنگوں کے علاوہ تکنیک، اسلوب اور علامات کا بھی بھرپور استعمال ہوا ہے، تجریدیت کی فضا میں رنگا ہے جس کے متعلق سجاد باقر رضوی کا کہنا ہے:

''یہ افسانے بھی منطق کی زنجیروں سے آزاد ہیں لیکن خوابوں کی اپنی منطق ہوتی ہے جو خواب دیکھنے والے کے کردار کے حوالے سے بامعنی بنتی ہے۔ اس طرح انتظار حسین کی کہانیاں جو غیر منطقی اور، غیر منطقی واقعات سے پُر ہیں اس کے اپنی وژن کے حوالے سے اپنی معنویت کا ابلاغ کرتی ہیں۔''[۱۰]

انتظار حسین کے ہاں سماج اور فرد کے اخلاقی اور روحانی تنزل کی کہانیاں مختلف زاویوں میں قاری کے سامنے آتی ہیں۔ وہ اپنے افسانے میں کبھی علامت اور استعاروں کا استعمال کرتے ہیں تو کبھی ان میں اساطیری رنگ بھر کر ان کی اہمیت اجاگر کر دیتے ہیں۔ بقولِ نذیر احمد:

''وہ تو آگے پیچھے ماضی اور مستقبل کا جلوس لے کر ظاہر ہوتا ہے اور بعض افسانوں میں اس نے شعور کی رو کے زیرِ اثر رواج پانے والی افسانوی تکنیک اور تلمیحی اسلوب کو برتا ہے۔ اقدار کا زوال اور ہوس کاری کی فراوانی ہمارے معاشرے کی نمایاں خصوصیات ہیں۔''[۱۱]

انتظار حسین نے 'آخری آدمی' میں لالچ اور مکر وفریب کی کہانی بیان کرتے ہوئے زندہ انسان کے روحانی زوال اور معاشرے کی شکست کا آئینہ سامنے رکھتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ انسان ایک دوسرے کوتو کیا، خدا کو بھی دھوکہ دینے سے باز نہیں رہتا. وہ سبت کے دن تو بظاہر مچھلیاں نہیں پکڑتا مگر اپنے مکر وفریب کے جال بچھا کر دھوکہ دہی کی نت نئی تراکیب ایجاد کر لیتا ہے جس کی سزا اسے 'آخری آدمی' کی شکل میں بندر بنا کر دی جاتی ہے۔ انتظار حسین نے 'زرد کتا' افسانے میں بھی انسانی نفس کی ایک خارجی صورت قاری کے سامنے پیش کی ہے جس میں نفسِ امارہ لومڑی کی شکل میں آدمی کی ذات سے باہر آکر پھلنے پھولنے لگتا ہے اور دبانے پر وہ مزید فربہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ الغرض اگر 'آخری آدمی' مکر کی گھناؤنی صورت ہے تو 'زرد کتا' انسانی نفس کا وہ گھناؤنا لباس ہے جس میں سے آدمیت باہر نکلنے کے لیے بے چین رہتی ہے۔ 'آخری آدمی' میں انتظار حسین نے عہد نامہ عتیق سے استفادہ کرتے ہوئے مذہبی اساطیر کا سہارا لیا ہے اور 'زرد کتا' میں بزرگانِ دین کے تفکر اور درس وتدریس کو بنیاد بنایا، جس کی بجا طور پر گواہی 'زرد کتا' کا ذیل کا اقتباس پیش کرتا ہے:

''میں یہ سن کر عرض پرداز ہوا۔ یا شیخ! 'زرد کتا' کیا ہے؟ زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا، یا شیخ! نفس کیا ہے؟ فرمایا نفس طمعِ دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا، یا شیخ! طمعِ دنیا کیا ہے؟ فرمایا طمعِ دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا یا شیخ! پستی کیا ہے؟ فرمایا پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا، یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا، دانش مندوں کی بہتات''۔[۱۲]

انتظار حسین نے اپنے فن پاروں کو لوک اوہام کے علامتی رنگوں میں پیش کیا ہے، جن کی مثال میں کبوتر کی بزرگی، سفید اور سبز پوش بزرگ، بڑ کے درخت، ٹیڑھی آنکھوں والے جن بچے، الٹے پیروں والی بلائیں وغیرہ پیش کی جاسکتی ہیں۔ انتظار حسین کے افسانوی مجموعے 'شہرِ افسوس' کی اکثر کہانیاں علامتی، استعاراتی اور تجریدیت کے رنگوں میں رنگی ہیں جن میں 'شعور کی رَو' کے تلازمۂ خیال کا بھرپور استعمال ہوا ہے۔ 'دوسرا گناہ' افسانہ ایک تمثیلی افسانہ ہے جس میں انتظار حسین نے کمال مہارت سے غیر منصفانہ اقتصادی نظام کی بدولت پیدا ہونے والی معاشرتی ناانصافیاں، حاکم طبقے کے ہاتھوں محکوم طبقے کے استحصال کے پسِ منظر میں پروان چڑھنے والی کشمکش بیان کی ہے۔ 'وہ جو دیوار نہ چاٹ سکے' بھی تمثیلی پیرائے پر لکھا گیا افسانہ جس میں روایتی علامت پسندی اپنائی گئی ہے۔ 'مشکوک لوگ'، 'کانا دجال'، بگڑی گھڑی' اور 'اپنی آگ کی طرف' وغیرہ افسانوں پر حقیقت نگاری کا رنگ چڑھا ہے۔ زیرِ نظر مجموعے کے نمائندہ افسانے 'وہ جو کھو گئے' میں شخصیت کی موت واقع ہو جاتی ہے جب کہ 'سیڑھیاں' کے کردار اپنی یادوں کے سہارے اپنی گم گشتہ دنیا پالینے میں تو کامیاب ہو جاتے ہیں مگر ان کا ماضی ان سے یوں بچھڑ جاتا ہے کہ پھر وہ تمام تر کوششوں کے باوجود، بھولے ماضی کی بازیافت میں اکثر ناکام ہی رہتے ہیں۔ 'آخری آدمی' کی کہانیاں خصوصاً 'ہڈیوں کا ڈھانچا' کی بنیاد بھی تجریدیت پر استوار کی گئی ہے۔ 'آخری آدمی' کی دیگر کہانیوں میں انسان کے روحانی زوال کی داستان اور شخصیت کی تلاش وجستجو نمایاں ہے۔ شخصیت کی تلاش کا بھرپور رنگ مجموعے کی کہانی 'پرچھائیاں' میں عکس انداز ہوا ہے۔

انتظار حسین اپنے اظہار بیاں اور فنی مہارت کی بدولت لکھاریوں کے جہان میں نمایاں مقام پر فائز ہیں۔ چونکہ

ان کی سیمابی فطرت انھیں چین سے نہیں بیٹھنے دیتی اسی لیے جہاں ان کے ابتدائی مجموعے 'گلی کوچے' اور 'کنکری' میں رومانوی اور حقیقت نگاری کا رنگ بھرا دکھائی دیتا ہے تو ساتھ ہی ۱۹۵۸ء کے بعد ان کی افسانوی کہانیوں میں جدت پسندی کا رنگ ابھر آنے سے، ان کے ہاں تجریدیت اور علامتیت نے بھی ڈیرے ڈال دیے جس کے بعد تنقید نگاروں نے حیرت انگیز طور پر دیویندر اسّر کے افسانوں کی طرح ان کی کہانیوں پر بھی عدم مقصدیت کا ٹھپہ لگا دیا گیا۔ انتظار حسین، اردو کے جدید علامتی افسانہ نگاروں میں ایک جداگانہ مقام پانے میں اس لیے کامیاب ہوئے ہیں کہ وہ علامتی افسانے کو ایک ادبی مسلک کے طور پر اپنا کر علامات و استعارات کے دائرہ کار کو مزید وسعت دیتے ہوئے تاریخ، تہذیب و ثقافت، معاشرتی شعور کی مدد سے اپنا مخصوص علامتی نظام وضع کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔ انتظار حسین اپنے مخصوص موضوعات اور جداگانہ اظہارِ تکنیک کی وجہ سے بطور اہم قلمکار پہچانے جاتے ہیں۔ اپنے فنِ افسانہ سے متعلق وہ کہتے ہیں ''میری اردو یہاں کی چڑیا اور درخت سمجھتے ہیں۔ میں چڑیوں کے لیے لکھتا ہوں''۔ ۱۳؎

طوالت سے اجتناب برتنے کے لیے انتظار حسین کے فنِ افسانہ پر بحث، ذیل کے اقتباس پر سمیٹی جاتی ہے:

''مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین ایسے قابل افسانہ نگار ہیں جنھوں نے تاریخی کہانیوں، قصوں، قرآنی واقعات، تمثیلوں اور علامتوں کے نادر استعمال سے سرمایہ دارانہ نظام، معاشی جبریت اور غیر منصفانہ اقتصادی نظام کے نتیجے میں پیدا ہونے والی طبقاتی کشمکش و داخلی و خارجی انتشار، حرص و ہوس، لالچ و فریب اور روحانی و اخلاقی زوال کی بھرپور عکاسی کی ہے۔'' ۱۴؎

انتظار حسین کے فنِ افسانہ پر درج بالا تبصرہ اپنی جگہ، مگر تبصرہ نگار کے یہی الفاظ اگر دیویندر اسّر کے فنِ افسانہ کے ضمن میں بھی دوہرائے جائیں تو بھی بے جا نہ ہوگا۔ دیویندر اسّر کی افسانوی تدبیر کاری کا رنگ انتظار حسین کے ہاں بھی موجود ہے مگر انتظار حسین کے ہاں یہ رنگ قدرے مختلف انداز میں ظاہر ہوا ہے کیونکہ انتظار حسین کے ہاں داستانی طرزِ، ہی ان کے اندازِ بیان کا نمونہ بنی لیکن دیویندر اسرّ کے ہاں افسانہ، ایک ایسے شخص کا فکری مشاہدہ بن کر سامنے آیا جو سماج کو فکر کی آنکھ سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور ساتھ ہی اپنی کہانی کی تیز روی پر؛ قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے، کوئی آنچ بھی نہیں آنے دیتا۔

۵.۲.۳۔ بلراج مین را:

بلراج مین را کو مخاطب کرتے ہوئے انتظار حسین نے روایتی داستانوی افسانے کے حق میں اور جدید افسانے کے خلاف اپنی ناپسندیدگی کا اظہار، بین السطوری بیان میں کرتے ہوئے کہا تھا: 'میرے عزیز میرے حریف میرے نئے افسانہ نگار بلراج مین را، نیا افسانہ تمھیں مبارک ہو۔ ۱۵؎ یہاں ناصر عباس سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا واقعی انتظار حسین اور بلراج مین را ایک دوسرے کے حریف ہیں اور پھر خود ہی اس کی نفی کرتے ہوئے جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ نہیں ایسا ہرگز نہیں ہے۔ کیونکہ انتظار حسین کا جدید افسانے پر تنقیدی بیان نصف صدی سے زائد عرصہ قبل کا بیان تھا جس کے بعد تو صورتحال کچھ

اس طرح تبدیل ہوئی کہ جدید افسانے کی بنیاد رکھنے والوں میں انتظار حسین بلراج مین را، انور سجاد اور سریندر پرکاش کا نام ایک ساتھ لیا جانے لگا۔ انتظار حسین اور بلراج مین را کے افسانوں میں شعریات کے ضمن میں مماثلت ضرور سہی لیکن اگر ان دونوں افسانہ نگاروں کا باہمی تقابل پیش کیا جائے تو انتظار حسین کا افسانہ داستانوں، کتھاؤں، سامی و ہندوستانی اساطیر کی طرف رجوع کرتا ہے جب کہ بلراج مین را کا افسانہ بیسویں صدی کی ساٹھ ستر کی دہائی کے دہلی کے شہری تمدنی (اور ضمناً پنجاب کی دیہی معاشرت) سے متعلق ہے۔ بظاہر ایک کے افسانوں کا رخ ماضی کی طرف اور دوسرے کے افسانوں کی سمت اُس معاصر زندگی کی طرف ہے جس میں افسانہ نگار اور اس کے ہم عصر جی رہے ہیں اور بدلتے حالات بھگت رہے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ انتظار حسین ہجرت کے تلخ تجربات کی زد میں رہے ہیں لیکن اس کے برعکس بلراج مین را ذاتی طور کبھی ہجرت کے تلخ تجربات سے ہمکنار نہیں ہوئے۔ یہاں قاری کے ذہن میں جائز طور پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ اس تناظر میں پھر دونوں کے افسانے ایک ہی شعریات سے متعلق کیونکر ہو سکتے ہیں؟ جس کا جواب یہ ہے کہ دونوں شخصیات حقیقت نگاری کو اپنے افسانوی اسلوب میں کہیں کہیں بروئے کار لائے ہیں مگر بنیادی طور پر وہ اپنے زمانے کی 'تہہ دار پیچیدہ سچائی' کی ترجمانی کے لیے 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری'، علامت اور انہونی یعنی Uncanny سے کام لیتے رہے ہیں۔ جدید افسانے کی بنیادی پہچان ہی سماجی واشترا کی حقیقت نگاری کے تصّور سے بیزاری ہے۔ حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے فکشن میں محض 'باہر' کی دنیا کو اہمیت حاصل ہوتی ہے جب کہ اس کے برعکس 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری' کے لیے 'اندر' اور 'باہر' دونوں دنیائیں اہمیت رکھتی ہیں۔ جدید افسانے کی تعریف کے ضمن میں حقیقت نگاری اور جادوئی حقیقت نگاری کی 'اندر' اور 'باہر' کی دنیا کے ضمن میں ناصر عباس نیّر کہتے ہیں:

''....یہی نہیں 'اندر' اور 'باہر' کی سرحدی پگھلی ہوئی حالت میں ہوتی ہیں۔ حقیقت و فکشن، معروضیت و موضوعیت، واقعہ و فنطاسی، تجسیم و تجرید کی تقسیم تحلیل ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ روشنی میں سائیہ، سیاہی میں اجالا، الم میں مسرت، خواب میں بیداری اور فرد کی سماجی زندگی میں داخلی تنہائی کچھ اس طرح سے باہم آمیز ہوتی ہے کہ انہیں الگ الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے اہم نکتہ یہ ہوتا ہے کہ جدید افسانے کے لیے حکم 'باہر' اور 'اندر' نہیں ہوتے بلکہ ان دونوں کی تفریق اور درجہ بندی کی تحلیل سے رونما ہونے والی 'نئی حقیقت' ہوتی ہے... یوں جدید افسانہ اپنی بہترین صورت میں کسی نفسی واردات کا بیانیہ ہے نہ کسی خواب نما بیداری کا قصہ نہ کسی واقعے اور حادثے کا بیانیہ...''[١٦]

بلراج مین را کا علامتی افسانہ نگاری میں نمایاں مقام ہے۔ ان کی ہاں مستعمل علامات ان کے عصری ماحول سے متعلقہ ہیں۔ انھوں نے کائنات کے بغور مطالعے کے بعد نتائج اخذ کرتے ہوئے، اپنے افسانوں میں علامات پیش کی ہیں اس لیے وہ علامات ان کے محاصرین سے بالکل علیحدہ، منفرد اور نمایاں نظر آتی ہیں۔ ان کی علامات میں ایک نئے ذائقے کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی علامات کی خاصیت کا ادرک ڈاکٹر نگہت ریحانہ یوں کیا ہے:

''بلراج مین را کے افسانوں کے خاص اوصاف میں اختصار کے علاوہ علامتیت بھی شامل ہے ان کی علامتیں اساطیری

نہیں ہوتیں۔'' ۱۷

بلراج مین را نے اپنا پہلا افسانہ 'بھاگوتی' کے عنوان سے ۱۹۵۷ء میں تحریر کیا تھا 'بھاگوتی' اور 'دھن پتی' افسانوں میں قاری منٹو کی یاد میں کھو جاتا ہے کیونکہ دونوں افسانوں کے انجام میں چونکا دینے والے وہی عنصر ملتے ہیں جو ہمیں منٹو کے ہاں نظر آتے ہیں۔ 'آتمارام' بھی ان کے ابتدائی افسانوں میں شامل ہے۔ 'غم کا موسم' اور 'جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے' جنسی موضوعات پر مبنی افسانے ہیں جن میں جنسی نفسیاتی پیچیدگیوں پر مبنی مسائل زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔ بلراج مین را کا مقبول ترین افسانہ 'ریپ' کے عنوان سے ہے جس میں بظاہر تو دو مایوس انسانوں کی دکھ بھری کہانی بیان ہوئی ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ افسانے میں جن علامتوں کا استعمال ہوا ہے وہ اس افسانے کو آج کے معاشرہ کی مکمل داستان کے طور پر ظاہر کرتی ہیں۔ افسانے میں سڑک کے ریپ ہو جانے کا جو واقعہ پیش کیا گیا ہے وہ واقعہ دراصل ایک تہذیب کے ریپ ہو جانے کے مساوی ہے۔ اسلام عشرت، بلراج مین را کے فنِ افسانہ پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

''....ان کے یہاں ایک خامی یہ ہے کہ جب وہ جان بوجھ کر یعنی شعوری طور پر Overconfidence کے ساتھ افسانہ لکھتے ہیں تو ان کے یہاں ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ مین را، زبان کے استعمال میں کافی محتاط ہیں۔ ان کی زبان ٹھوس ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے جملے بھی لکھتے ہیں اور بڑے بڑے بھی۔ البتہ ان کے یہاں جملوں اور عبارتوں کی تکرار پائی جاتی ہے۔ مین را اگر اپنے افسانوں کی پبلسٹی خود اپنے ذمہ نہ لے لیتے تو زیادہ وقار حاصل کرتے۔'' ۱۸

بلراج مین را زندگی کو قریب سے دیکھنے اور اس کے مسائل سمجھنے کے عادی ہیں۔ انھوں نے معاشرے کے تعلیم یافتہ نوجوانوں کی بے روزگاری کے مسائل کو افسانے کا موضوع بناتے ہوئے کہا ہے:

''میں بہت کچھ کر سکتا ہوں لیکن میں کچھ نہیں کرتا۔ میری صحت اچھی ہے میری صورت اچھی ہے۔ میری تعلیمی حیثیت بھی اچھی ہے۔ میں ٹرینڈ تکنیک ہوں اور میں انڈیا کی طرف سے بین الاقوامی مقابلوں میں ہاکی کھیل چکا ہوں۔ لیکن کوئی مستند نہیں ہے نہ کوئی نوکری ملتی ہے نہ بیوی۔ تیس سال کی عمر ہو گئی ہے اور نہ گھر نہ گھاٹ عجیب ملک ہے۔'' ۱۹

بلراج مین را نے اپنے افسانوں کو کمپوزیشن کا عنوان دیتے ہوئے ان میں کامیابی سے نظم کا رنگ بھرا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بلراج مین را کے علاوہ شاید ہی کسی فکشن نگار نے فکشن نگاری کے لیے کمپوزیشن کا عنوان منتخب کیا ہو۔ مین را، اپنے افسانوں میں موسیقیت وغنایت کا رنگ بھرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان کا افسانہ آرٹ، مصوری، موسیقی یا فلم سے متعلق تمام خوبیاں رکھتا ہے۔ بلراج مین را کے افسانوں میں نظم کا آہنگ شعری آہنگ کی بجائے بیانیہ آہنگ ہے جسے کردار، واقعات، صورت حال اور منظر نامے کے بیانیہ عمل سے ابھارا گیا ہے۔ اسی طرح وہ اپنے افسانوں میں بصری آرٹ کے اجزا رنگ، شیڈ، خطوط، دائرے کی طرح وقفے، قوسین، خط، سوالیہ نشان، نقطے وغیرہ سے بصری تاثرات اجاگر کرتے ہیں۔ اسی طرح ان کے حقیقت نگاری کا رنگ لیے افسانوں؛ 'بھاگوتی'، 'دھن پتی'، 'آتمارام' اور 'جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے' وغیرہ کے علاوہ دیگر افسانوں میں سے ہر افسانہ جداگانہ ہیئت کا حامل ہے بلکہ کمپوزیشن سیریز کے افسانے بھی جداگانہ ہیئت

کے حامل افسانے ہیں۔ بلکہ 'کمپوزیشن دسمبر ٦٤' اور 'تہہ درتہہ' کے عنوان سے افسانوں میں تو یہ جداگانہ ہیئت، اوجِ کمال کو جا پہنچتی ہے جن میں فاصلے، خطوط، آڑی ترچھی لکیروں سے کام لیتے ہوئے تیز اور ہلکے رنگوں کی طرح لفظوں کو چھوٹے بڑے سائز میں لکھنے کی تکنیک کا تجربہ ہوا ہے۔ مین را کے افسانوں کی ہیئت، موضوع کے اندر سے موضوع کی خاص جہت سے برآمد ہوتی محسوس ہے۔ بلراج مین را نے یہ خاص ہیئت پسندی، فکشن کو خالص آرٹ میں بدلنے کی کوشش میں کی ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی ذکر گزرا ہے کہ مین را کے افسانے 'سر ریئلی، جادوئی حقیقت نگاری'، علامت اور Uncanny سے عبارت ہے۔ جس کی مثال میں 'کمپوزیشن دو' کے عنوان سے افسانہ پیش کیا جا سکتا ہے جس کی وساطت سے معاشرے کی فہمِ عامہ کی شکست اور توثیق کی ناقص صورتحال پیش کی گئی ہے۔ افسانے میں موت کا فرشتہ زندہ لوگوں سے انسانی زبان میں کلام کرتا دکھایا گیا ہے۔ 'کمپوزیشن دو' مافوق الفطری، طلسماتی داستان کی بجائے حقیقی علامتی کہانی ہے جس کا ہر حصہ جداگانہ تعبیر سے عبارت ہے۔ میں را 'کمپوزیشن دو' کے ذریعے اک ایسا کردار تخلیق کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں جو موت سے خوف کھانے کی بجائے درازیٔ عمر کی ذرا بھی خواہش نہیں رکھتا جس کے سبب وہ موت کے فرشتے کے لیے مشکلات پیدا کرنے کا سبب ہے۔ افسانے میں، مین را نے سادہ جملوں اور چھوٹے چھوٹے واقعات میں بڑی گہری باتیں بیان کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔ بلراج مین را کا یہ بھی ایک طرۂ امتیاز رہا ہے کہ انھوں نے شناخت اور اظہار دونوں کو باہم ایک دوسرے سے وابستہ رکھا ہے۔ ان کے افسانے 'میرا نام میں ہے' میں'، 'میں' کو کردار بنا کر ایک سوانحی افسانے کے طور پر پیش کیا۔ لیکن بقولِ ناصر عباس مین را، اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ٹھہرے۔ اس زمرے میں ان کا ذیل کا نقطۂ نظر ہے:

''...لیکن افسانے کے آخر میں جب وہ یہ لکھتے ہیں کہ انھوں نے 'میں' کی کہانی اپنے دوست کو سنائی، تو کھلتا ہے کہ 'میں' اور مصنف کے لب و لہجے میں مماثلت ہے۔ گویا مصنف اپنی منشا میں کامیاب نہیں ہوا۔ سوال یہ ہے کہ مصنف کی منشا کیوں تھی کہ وہ خود کو 'میں' سے الگ رکھے۔ کیا وہ کردار کو مصنف کے اثر سے آزاد رکھنا چاہتا تھا؟ اگر مصنف کی یہی خواہش تھی تو آسان راستہ یہ تھا کہ وہ 'میں' کی بجائے کردار کو کوئی نام دے دیتا۔ مین را نے، راہی، جگدیش، بھاگوتی، دھن پتی، بلدیو، نتھو رام وغیرہ جیسے ناموں کے کردار متعارف کروائے ہیں لیکن جب وہ 'میں' یا 'وہ' کو کردار بناتے ہیں تو اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ نام اپنے ساتھ کئی تلازمات رکھتا ہے (جیسے مذہبی، صنفی وغیرہ) جب کہ اسمِ ضمیر کے ساتھ کوئی تلازمہ نہیں ہوتا۔ 'میں'، 'وہ' یا 'تم' ہندو ہے نہ مسلم، نہ سکھ، نہ عیسائی، عورت ہے نہ مرد، لہٰذا 'میں' کی کوئی واحد شناخت نہیں۔ نیز 'میں' کی کہانی ہر ایک 'میں' کی کہانی ہو سکتی ہے۔ یعنی ہر اس شخص کی جو موضوعیت رکھتا ہے، یا خود کا اثبات کرنا چاہتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے مصنف کے دوست کو 'میں' کے لب و لہجے میں مصنف بولتا ہوا محسوس ہوا...''[۲۰]

بلراج مین را کے اکثر افسانوی کردار بھی دیویندر اسّر کے کرداروں کی طرح خودکشی کی جانب مائل رہتے ہیں۔ اس سلسلے میں ناصر عباس نیّر یہ نکتہ اٹھاتے ہیں:

''...مین را کے قاری کو اس بات سے الجھن محسوس ہوتی ہے کہ آخر ان کے اکثر کردار خودکشی کیوں کرتے ہیں یا طبعی موت

مر جاتے ہیں؟ آخر موت، ان کے افسانوں کا اس قدر اہم سروکار کیوں ہے؟ موت ایک حقیقت، مگر مین را کے یہاں ایک کبیری حقیقت کیوں بن گئی ہے؟ ہم ان سوالوں کے جواب، مین را کے افسانوں ہی میں تلاش کر سکتے ہیں۔ مین را کا جدید افسانہ اس جدید عالمی ادب سے منسلک ہے جو موت، ظلمت، تاریکی، ویسٹ لینڈ کو عصر کی بنیادی سچائی کے طور پر پیش کرتا ہے تاہم یہ جواب مکمل نہیں۔ ہمارے نزدیک مین را کے افسانے میں موت ایک تھیم سے زیادہ ایک تکنیک ہے؛ قاری کو زندگی کے تاریک، ویران، سیاہ رخوں سے آگاہ کرنے اور ان کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے کی تکنیک۔'' [۲۱]

بلراج مین را اعتراف کرتے ہیں کہ انھوں نے کم و بیش سینتیس کہانیاں لکھی ہیں۔ مین را کا اندازِ فکر ایک سچے ادیب ہونے کی گواہی دیتا ہے۔ ان کا ہمیشہ ادبیت کا اصرار رہا ہے۔ مصلحت پسندی اور صلح کل جیسا روّیہ مین را کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ ان کے خیال میں خراب لکھنا اپنا اور قاری دونوں کا قیمتی وقت برباد کرنے کے مترادف ہے۔ مین را نے ادبی حوالے سے رائے زنی کرتے ہوئے تعلقات اور دوستی کو ہمیشہ بالائے طاق رکھا۔ ان کے اپنے دو معاصر افسانہ نگاروں انور سجاد اور سریندر پرکاش سے گہرے تعلقات رہے ہیں۔ ان دونوں نے اپنی ایک ایک کتاب مین را کے نام معنون کی ہے۔ جو اس بات کا اظہار بھی ہے کہ تخلیقی فنکار معاصرانہ چشمک کے باوجود بھی ایک دوسرے کے فن کی کتنی قدر کرتے ہیں۔ مین را کے تمام اچھے اور بڑے معاصر افسانہ نگاروں نے مین را کو ہمیشہ اپنے اوپر فوقیت دی ہے۔ مین را نے بھی ان افسانہ نگاروں کی بعض بڑی کہانیوں کو پہلی مرتبہ 'شعور' میں بڑے اہتمام سے شائع کیا۔

دیویندر اسّر کی طرح مین را بھی ادبی تنظیموں کو ادب کو نقصان پہنچانے کا ذمہ دار ٹھہراتے ہیں۔

> ''...مین را کا خیال ہے کہ ادبی ماحول کو خراب کرنے اور زندگی کو مجہول اور ناکارہ بنانے میں ادبی جلسوں اور محفلوں نے بھی حصہ لیا۔ مین را ادبی جلسوں کا مخالف نہیں وہ اس علمی تہذیب کا مخالف ہے جو ادیب اور شاعر میں تشخص کا احساس پیدا کر کے اسے عام زندگی سے بلند کر دے۔ اس تشخص کے سبب گفتار اور رفتار میں نزاکت پیدا ہو جاتی ہے۔ مین را کا اصرار ہے کہ عملی زندگی سے گہری دلچسپی کے بغیر کوئی فنکار اچھا فنکار نہیں ہو سکتا۔ خواب پرستی کا مطلب یہ نہیں کہ ہم زمیں گیر ہو جائیں۔ یہی وجہ ہے کہ مین را اور ان کے چند دوستوں کے بارے میں مشہور تھا کہ یہ لوگ جس محفل میں ہوں گے وہاں ہنگامہ ہونا لازمی ہے...'' [۲۲]

جس طرح بلراج مین را صاف گو اور وقت کے ساتھ سمجھوتہ کرنے کے خلاف ہیں یہی کچھ ہمیں دیویندر اسّر کی زندگی میں دکھائی دیتا ہے بلکہ دیویندر اسّر تو اس وقت ایک قدم اور آگے نکل جاتے ہیں جب وہ اپنی بیوی کے رات دروازہ کھولنے سے انکار پر اپنا گھر ہی ہمیشہ کے لیے چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ اسی طرح منافق اور موقع پرست سیاسی اور ادبی تنظیموں کو بھی خیر باد کہہ دیتے ہیں۔ جہاں دیویندر اسّر اور بلرج مین را کے ہاں دنیاوی و ادبی زندگی اصولوں کے معاملات میں مکمل مسابقت پائی جاتی ہے وہیں دیویندر اسّر کے بعض افسانوں میں قاری بلراج مین را کا نظمیہ انداز واضح طور پر محسوس کر سکتا ہے۔ دیویندر اسّر کے افسانہ 'جیسلمیر' اور 'بچہ رو رہا ہے' اس کی واضح مثالیں ہیں۔

۵.۲.۴۔جوگندر پال:

جوگندر پال نے انسانوں کی محبت میں عوام کی ،غربت اور بھوک جیسے مسائل کے ادراک کے بعد انھیں افسانوں کا موضوع بناتے ہوئے ان مسائل کے حل کی تلاش کی سعی میں اپنے عہد کے بدلتے سماج اور حالات کی سچی تصویر کھینچنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔ جوگندر پال نے اپنے افسانوں میں اس معاشرتی تضادات کی بھرپور تصویر کشی کی ہے جس میں ایک طرف تو اعلیٰ طبقہ محوِ رقص و جام ہے تو دوسری جانب غریب طبقہ ننگ دھڑنگ کھلے آسمان کے نیچے بھوک پیاس سے مر رہا ہے۔ان موضوعات پر جوگندر پال نے اپنے منفرد اسلوب میں افسانوی منظرنامے پر نت نئے تجربات کیے ہیں۔ پروفیسر قمر رئیس کے مطابق:

''تخلیقی بصیرت کا متوازن اور حسن کارانہ استعمال بعض سینئر افسانہ نگاروں کے یہاں بدرجہ کمال نظر آتا ہے۔ وہ موضوع اور مواد کی مناسبت سے نئے نئے تجربے کرنے میں بھی تامل نہیں کرتے۔ان میں جوگندر پال کا نام نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔''۲۳

جوگندر پال کی افسانوی خصوصیات کے زمرے میں اسلام عشرت کا کہنا ہے:

''جوگندر پال کا شمار چند ممتاز افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جن کے افسانے پہلی نظر میں تصویر کی طرح لگتے ہیں لیکن جوں جوں آپ ان سے مانوس ہوتے جائیں گے وہ رنگوں اور سوچوں کی طرح پھیلتے جاتے ہیں انھوں نے اپنے افسانوی آرٹ کے ذریعے خیال ،اسلوب ،موضوع اور ہیئت کی علیحدہ علیحدہ شناخت اور ان کی دوئی کو ختم کر دیا ہے۔ان کے افسانوں میں عصر حاضر کی زندگی ،اپنی تمام تر پیچیدگیوں کے ساتھ تخلیقی تجربوں کے آئینہ خانوں سے ہوکر گزرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ان کا ذہن تخلیقی تہہ داریوں کے پوشیدہ اور دشوار ترین راستوں سے گزرکر زندگی کی نیم شعوری حقیقتوں کی تلاش و دریافت میں نکلا ہے...جوگندر پال کا اسلوب آزاد اور رواں ہوتا ہے لیکن جہاں فلسفہ کی خشکی ،جملوں کی تکرار اور یکسانیت dominate کر جاتی ہے وہاں بعض عمدہ کہانیاں ہلکی ہوکر رہ جاتی ہیں لیکن جہاں بے ساختگی ہے وہاں اصلی جوگندر پال ہے اور اسی سے اس کو پہچاننا چاہیے۔۲۴

جوگندر پال کا اوّلین افسانوی مجموعہ 'تیاگ سے پہلے' ۱۹۴۵ء میں شائع ہوا تھا۔ان کے دیگر افسانوی مجموعات میں 'دھرتی کا کال'، 'میں کیوں سوچوں'، 'رسائی'، 'مٹی کا ادراک'، 'سلوٹیں'، 'لیکن'، 'بے محاورہ'، 'بے ارادہ'، 'نادیدہ'، 'کتھا نگر'، 'جوگندر کے منتخب افسانے' اور 'کھلا' وغیرہ شامل ہیں۔ جوگندر پال نے اپنے افسانوں میں ترقی پسندی اور جدیدیت کے علاوہ علامت سے رشتہ استوار کرتے ہوئے جنگلوں اور بندروں کا ذکر اساطیری حوالوں سے علامتیت کا ورتارا کرتے ہوئے اسطوری امیجز کی تجسیم کے تناظر میں عہدِ حاضر کا کلچر پیش کیا ہے۔ جوگندر پال نے اک مربوط انداز میں اپنا پہلا افسانہ 'رامائن' لکھا جس میں دسہرے کے تہوار کو موضوع بناتے ہوئے اہم سوال اٹھایا ہے کہ آخر اتنے ہزار سالوں کے بعد بھی برائی جھوٹ اور ظلم وغیرہ جیسے منفی روّیے معاشرے سے مٹ ہی کیوں نہیں جاتے۔ جوگندر پال کے خیال میں آج کل نیکی کا کوئی بھی

مددگار نہیں ہے۔ان کی سوچ میں آج بھی ہر کوئی رام کا نام محض رسماً ہی پکارا کرتا ہے۔اور رام کے اندر بھی کوئی خاص روحانی طاقت باقی نہیں ہے بلکہ رام نے بھی اپنے اوپر نیکی کا محض ملمع ہی چڑھا رکھا ہے۔ڈاکٹر نگہت ریحانہ کا اس افسانے کے بارے میں کچھ یوں تجزیہ ہے:

''رامائن، کا پورا نظام اسطوری ہے۔اس کہانی کا تھیم موجودہ معاشرے میں پھیلنے والی برائی اور اس کے خاتمے کی ان تھک، مسلسل ناکام کوشش ہے۔''۲۵

اسی طرح جوگندر پال نے اپنے افسانے 'پناہ گاہ' میں ہندو مسلم فسادات کے پسِ منظر میں بپا ہونے والی قتل و غارت موضوع بناتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ کس طرح جاگیردارانہ مفادات اور حکمران ٹولے کے سیاسی اشاروں پر یہ خونی ڈرامہ رچایا گیا۔اس افسانے میں جوگندر پال جاگیردارانہ استحصال کے مرکزی کرداروں جاگیردار، پنڈت ساہوکار اور بنیا کے روپ میں چھپے بھیڑیوں کا مکروہ چہرہ قاری کے سامنے میں واضع کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔یہی فسادی گروہ اپنا اُلو سیدھا کرنے اور غریب طبقے کا خون چوسنے کے بعد انھیں فسادات کی آگ میں جھونک دیا کرتے تھے۔حالانکہ یہاں کے باسیوں نے ہمیشہ پیار اور محبت کا بیج بو کر اپنی دھرتی کو حسین وادی میں تبدیل کرنے کے لاکھ جتن کرتے رہے مگر یہی حکمران طبقہ ان کی محنت پر پانی پھیر دیا کرتا تھا۔

'بیک لین' افسانے میں بھی سرمائی دارانہ نظام کی اندرونی خباثت اور امرا کی گندگی کو قاری کے سامنے رکھا گیا ہے۔گو کہ یہ افسانہ انتظار حسین کے 'کچرا بابا' سے بڑی حد تک مشابہت رکھتا ہے تاہم افسانے کا منظر نامہ اور حالات و واقعات میں کافی حد تک تضاد پایا جاتا ہے۔افسانے کا مرکزی کردار متوسط اور اعلیٰ طبقہ کی کوٹھیوں کے سامنے رکھے کوڑا دانوں سے کوڑا اکٹھا کر کے ان میں سے کام کی اشیا تلاش کر کے بازار میں مہنگے داموں فروخت کرتے ہوئے اپنا پیٹ پال کر زندگی کی گاڑی چلاتا تھا۔کوڑا دانوں سے غلاظت نکالتے نکالتے یہ مرکزی کردار عالیشان کوٹھیوں میں بسنے والے امرا کے گھناؤنے کردار سے خوب واقف ہو گیا تھا کہ یہ اعلیٰ طبقہ کے اشرافیہ اپنا مرغن اور فالتو کھانا تو کوڑا دان کی نذر کر دیتے ہیں مگر ان کی بوڑھی ماں بھوک پیاس کی وجہ سے نان روٹی کے لیے بلک رہی ہے اور یہ کردار اس سوچ میں غلطاں ہوتا ہے کہ کس طرح وہ اس بوڑھی ماں کو گھر لے جائے اور اس کو کھلا پلا کر اور اس کی خدمت کرے۔یہاں افسانہ نگار نے ایک غریب طبقے کے دل میں انسانی ہمدردی کا جذبہ پیش کیا ہے جو یقیناً سرمائیہ داروں کے لیے باعثِ شرمندگی ہے جو دنیا پر حکومت کے خواب تو دیکھتے ہیں مگر ایک ماں کو دو وقت کی روٹی مہیا نہیں کر سکتے۔اسی طرح گندگی کے ڈرم میں سے نوزائیدہ بچے کے رونے کی آواز پر بھی وہ چونک اٹھتا ہے کہ کس طرح یہی امیر طبقہ، اپنے گناہوں پر پردہ ڈالنے کے لیے قیمتی جان کوڑے دان کے نذر کر گیا ہے۔افسانہ نگار کی جانب سے پیش کی جانے والی یہ صورتحال نام نہاد عزت دار سماج کے لیے لمحہ فکریہ ہے۔

سرمائیہ دارانہ نظام کے جال میں جکڑے معاشرے کے جرائم کا پردہ اٹھاتے ہوئے جوگندر پال نے 'تخلیق' افسانہ مرتب کیا ہے جس میں محنت کش طبقے کی محدود کمائی کو سوچ سمجھ کر خرچ کرنے کا مسئلہ زیرِ بحث آیا ہے۔افسانے میں سرمائیہ

دارانہ نظام کے مختلف روپ پیش ہوئے ہیں جن میں قدرِ مشترک یہی ہے کہ کس طرح نچلے غریب اور مجبور طبقے کا خون چوسا جائے۔ اور پھر نام نہاد عزت دار طبقے کے بوڑھے سرمائیہ دار کا چہرہ بھی معاشرے کے سامنے لایا گیا کہ کس طرح وہ ایک جوان لڑکی کو شادی کی آفر کرتا ہے کہ وہ شادی رچا کر اس کی بیوی بن کر رہے مگر بچے پیدا کرنے کی خواہش کسی اور سے پوری کرلیا کرے۔ ساتھ ہی افسانے میں بہن بھائی کی عرصے بعد ملاقات کا منظر بھی پیش کیا گیا ہے۔ یہ دونوں بہن بھائی ماں باپ کی طلاق کے بعد جدا ہو گئے تھے مگر ایک مدت بعد ملتے وقت ایک دوسرے کو پہچان جاتے ہیں۔ بھائی کی جانب سے بہن سے استفسار پر کہ تمھارے بچوں کا باپ کہاں ہے؟ تو بہن کا یہ جواب کہ 'میں نے اس سے طلاق لے لی تھی' وہ گہرا تھپڑ ہے جو مہذب معاشرے کے منہ پر لگایا گیا ہے۔ اسی پسِ منظر میں جوگندر پال کے ایک اور افسانے 'رحمٰن بابو' میں بھی مہذب اور ترقی یافتہ معاشرے کے طرزِ زندگی پر گہرا طنز کیا گیا ہے۔ جوگندر پال کے دیگر نمائندہ افسانوں میں 'جوان لڑکی'، 'پرائی' اور 'کوئی نجات' وغیرہ شامل ہیں۔ ان افسانوں میں جاگیردارنہ سوچ کے حامل افراد کا مکروہ چہرہ اور غریب طبقے کے غربت کے جال میں جکڑے ہوئے زندگی کے تلخ ایام کی کہانیاں بیان ہوئی ہیں۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے جوگندر پال کی زبانی ان کا افسانہ نگاری کے ضمن میں نظریۂ فن یوں پیش کیا ہے:

> ''افسانے کا فن اس قدر غیر رسمی ہے کہ جیسے بھی کہانی بس جائے اور اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہو کہ اس میں جو کچھ پیش آ رہا ہے وہ زندگی کی کسی سچی واردات کے مانند پہلی اور آخری بار پیش آ رہا ہے۔ اس اعتبار سے میرے نزدیک کوئی تخلیقی تحریر ارتکاب کے مترادف ہے۔ یہ غلط نہیں کہ نئی وارداتیں نئے اسالیب کی متقاضی بھی ہو سکتی ہیں، مگر جس طرح ہماری شکلیں فطری طور پر ہمارے باطن کی آئینہ دار ہوتی ہیں، اسی طرح ہر فن پارے میں اظہار کا ایک الگ مقامی تقاضا ہوتا ہے اور اس تقاضے کے ادراک کے بغیر افسانہ نگار کو اپنے افسانے کی اصل شکل کا سراغ نہیں مل پاتا...''[۲۶]

جوگندر پال کے جنگلوں، بندروں کا ذکر، علامتیت و اسطوری امیجز کی تجسیم وغیرہ کا رنگ ہمیں دیویندر اسّر کے افسانوں میں بھی محسوس ہوتا جس کی مثال میں 'کالے گلاب کی صلیب'، 'کالی بلی'، 'بجلی کا کھمبا' اور 'میں وینس اور دو ہاتھ' وغیرہ کے عنوان سے افسانے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ جوگندر پال کے افسانے 'پناہ گاہ' میں ہندو مسلم فسادات کے پسِ منظر میں بپا ہونے والی قتل و غارت کے پس منظر میں دیویندر اسّر نے بھی کئی افسانے مرتب کیے ہیں جو یہ ثابت کرتے ہیں کہ ہجرت اور تقسیم کا یہ خونی ڈرامہ، جاگیردارانہ مفادات اور حکمران ٹولے کے سیاسی اشاروں پر ہی رچایا گیا تھا کیونکہ یہاں کے باسی تو پیار محبت کا بیج بو کر اپنی دھرتی کو حسین وادی میں تبدیل کرنے کا جتن کرتے ہیں مگر یہاں کا حکمران طبقہ ان کی محنت پر پانی پھیر دیا کرتا ہے۔ 'بیک لین' افسانے میں بھی سرمائی دارانہ نظام کی اندرونی خباثت اور امرا کی گندگی کو قاری کے سامنے رکھا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار متوسط اور اعلیٰ طبقہ کی کوٹھیوں کے سامنے رکھے کوڑا دانوں سے کوڑا اکٹھا کرتے ہوئے ان میں سے کام کی اشیا کی تلاش کے بعد انھیں بازار میں مہنگے داموں فروخت کرتے ہوئے اپنا پیٹ پال کر زندگی کی گاڑی چلاتا تھا۔ کوڑا دانوں سے غلاظت نکالتے نکالتے یہ مرکزی کردار عالیشان کوٹھیوں میں بسنے والے امرا کے گھناؤنے کردار سے

خوب واقف ہو گیا تھا کہ یہ اعلیٰ طبقہ کے اشرافیہ اپنا مرغن اور فالتو کھانا تو کوڑا دان کی نذر کر دیتے ہیں مگر ان کی بوڑھی ماں بھوک پیاس کی وجہ سے نان روٹی کے لیے بلک رہی ہے اور یہ کردار اس سوچ میں غلطاں ہوتا ہے کہ کس طرح وہ اس بوڑھی ماں کو گھر لے جائے اور اس کو کھلائے پلائے اور اس کی بھرپور خدمت کرے۔ جوگندر پال کی طرح دیویندر اسّر کے بعض افسانوں میں معاشرے کی اسی روش کی عکاسی ہوئی ہے۔نظمیہ انداز میں مرتبہ 'بچہ رو رہا ہے' کے افسانے میں بھی راوی کو بچہ کوڑے دان میں سے بلکتا ہوا ملتا ہے۔اسی طرح 'مارگریٹ' افسانے کی ہیروئن کو بھی ماں کی قبر کے قریب سے نوزائیدہ بلکتی بچی ملتی ہے۔'ایک پری کتھا' میں بھی موسیقار کو ایک بچی کوڑے دان میں سے ملتی ہے جسے وہ لے پالک بیٹی کے طور پر پال پوس کر جوان کرتا ہے۔جوگندر پال کے افسانوں کی طرح دیویندر اسّر کے مذکورہ افسانے بھی معاشرے کے دوہرے معیار کے منہ پر زوردار طمانچہ ہے۔

سرمائیہ دارانہ نظام کے استحصالی روّیے کے موضوع پر جوگندر پال کے افسانے 'تخلیق' کا رنگ دیویندر اسّر کے افسانے 'پرانی تصویر نئے رنگ میں بھی نمایاں ہے۔جس میں مرکزی کردار 'سوبھا' ایک طرف تو محبوبہ سے پیار کرتے ہوئے اس کی جانب میل آنکھ سے دیکھنے کا بھی روادار نہیں مگر دوسری طرف وہ ایک فاحشہ سے اپنی جنسی پیاس کی تسکین بھی کرتا ہے۔دیویندر اسّر کا 'بجلی کا کھمبا' افسانہ بھی اسی پسِ منظر میں مرتب ہوا ہے جس میں ایک طرف تو امیر زادی اپنے استاد کے ساتھ رنگ رلیاں مناتے ہوئے اپنے لیے بیرونی ملک اعلیٰ تعلیم کے حصول کی راہیں ہموار کرتی ہے۔اور دوسری طرف اس کا بھائی مجبورا، بے کس اور لاچار غریب لڑکیوں کی عزتوں سے کھلواڑ کرتا ہے۔دیویندر اسّر نے اپنے افسانے 'سنک کافی' میں بھی امیر طبقے کے بگڑے کردار سامنے لائے ہیں۔اس کے علاوہ انھوں نے 'پلازم کے جراثیم' میں امریکی حکومت کے مطلق العنانی اور عیاشی کی داستانیں پیش کرتے ہوئے غریب ممالک کے محکوم طبقے کی مجبوریاں اجاگر کی ہیں۔'حسن اور آئینہ' افسانہ مکمل طور پر غریب اور لاچار طبقے کی مجبوریوں کی منظر کشی کرتا ہے کہ کس طرح غریب طبقے کی بیٹیاں امیروں کے ہاتھوں لٹ جایا کرتی ہیں۔'ننگی تصویر' افسانے میں بھی مجبور و لاچار جوان لڑکی کی مجبوریوں کی داستان ماورائی انداز میں پیش ہوئی ہے۔دیویندر اسّر کا 'گلین' کے عنوان سے افسانہ امیر لوگوں کی عیاشی کی داستان پیش کرنے کے ساتھ ساتھ جھوٹی عزت اور شان کے متوالوں کی کہانی پیش کرتا ہے کہ کس طرح امیر اور باثر طبقے کے اشرافیہ جھوٹی شہرت کے متوالوں سے اپنا خراج وصول کر لیتے ہیں۔الغرض دیویندر اسّر کا افسانوی رنگ قاری کو جوگندر پال کے افسانوں میں سے واضح طور پر عکس انداز ہوتا محسوس ہوتا ہے۔

۵.۲.۵۔اشفاق احمد:

اشفاق احمد اپنا بچپن اور لڑکپن فیروز پور، مشرقی پنجاب میں گزارنے کے بعد قیامِ پاکستان کے ساتھ ہی خاندان کے ہمراہ لاہور منتقل ہو گئے اور پہلے مطبوعہ افسانے 'توبہ' کی اشاعت سے افسانوی دنیا میں قدم رکھا جس کے بعد انھوں نے 'ایک محبت سو افسانے'، 'اُجلے پھول' اور 'سفرِ مینا' کے عنوان سے ۳۲ر افسانوں پر مشتمل تین افسانوی مجموعے شائع کیے جب

کہ تین غیر مدوّن افسانے 'ماسٹر روشی'، 'سونی' اور 'بندر لوگ' بھی مختلف رسائل و جرائد میں شائع ہوتے رہے۔ اشفاق احمد کی وجہ شہرت ان کے افسانوں کے علاوہ ان کے طویل عرصے تک براڈ کاسٹ ہونے والا ہر دلعزیز پروگرام 'تلقین شاہ' بھی ہے۔ ایک مرتبہ اپنے نظریۂ فن کے بارے میں اشفاق احمد نے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کو انٹرویو دیتے ہوئے کہا تھا:

''میں نے اپنے افسانوں میں پلاٹ پر کبھی زور نہیں دیا۔ اور نہ مجھے یہ پسند ہے بلکہ میری تمام تر توجہ کردار پر ہوتی ہے، جو معاشرے کے جیتے جاگتے کردار ہیں اور کردار ہی پلاٹ کو اور کہانی کو مرتب کرتے ہیں۔'' ۲۷

اشفاق احمد نے اپنے افسانوں میں جذبہ محبت یا جذبہ نفرت کے جذباتی رنگ کے پسِ منظر میں انسانی قلبی ماہیت کو اپنا موضوع بنایا ہے جو ان کے میلانِ طبع میں پاکیزگی اور خیر کی فضا پیدا کرنے کا سبب بھی ہے۔ تصوّف کے علاوہ ان کے ہاں طنزیہ رنگ اور مزاحیہ اندازِ بیاں بھی ملتا ہے۔ طنز و مزاح کے پسِ منظر میں اشفاق احمد نے بڑی حکومتوں اور ممالک کے ہاتھوں تیسری دنیا کی بے بسی کی کہانیاں بیان کی ہیں جن کا عکس ہمیں دیویندر اسّر کے 'پلازم کے جراثیم' اور 'انسان اور انسان' میں بھی نمایاں نظر آتا ہے جن میں امیر ملکوں کی مطلق العنانی اور غریب ممالک کی محکومی کی داستانیں پیش کی گئی ہیں۔ اسی طرح اشفاق احمد نے فساداتِ ہجرت کے پسِ منظر میں 'گڈریا' کے عنوان سے بھی اپنا نمائندہ افسانہ مرتب کیا ہے۔ اشفاق احمد کے 'گڈریا' کی کہانی دیویندر اسّر کے 'زندگی خلا اور موت'، 'مکتی'، 'ننگی تصویر'، 'بیتے موسم کا مکالمہ' اور 'مسٹر روشو' میں بھی نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ اشفاق احمد میں پاکستانیت کوٹ کوٹ کر بھری ہے جس کی گواہی ہندوستان کے اہلِ قلم بھی دیتے ہیں۔ اشفاق احمد کی خدمات کے اعتراف میں پانچ ابواب پر مشتمل 'عالمی اردو ادب ۲۰۰۶ء' کے اشفاق احمد نمبر کے پیش لفظ میں نند کشور وکرم برملا یہ اظہار کر چکے ہیں:

''ہندستان میں اشفاق احمد زیادہ تر اپنی زندہ جاوید کہانی 'گڈریا' کی وجہ سے جانے پہچانے جاتے ہیں۔ اس کے بعد اشفاق احمد کی تحریریں کبھی کبھار ہی ہندوستانی اخبارات میں نظر سے گزریں۔ اور نہ ہی انھوں نے ہندوستانی سماج کی جانب توجہ دی۔ ان کی ساری توجہ بعض پاکستانی دانشوروں کی طرح اسلام اور پاکستانیت تک ہی محدود ہو کر رہ گئی۔ وہ صرف پاکستانی ادیب بن کر رہ گئے ہیں اور ان کی ادبی کاوشیں فیض احمد فیض اور انتظار حسین کی طرح ملکی سرحد پار کر کے ہندوستان تک نہ پہنچ سکیں۔'' ۲۸

جس طرح اشفاق احمد کو پاکستانیت اور پاک سرزمین سے گہرا انس تھا بعینہٖ دیویندر اسّر بھی پاکستان کے شہر کیمبل پور اور اپنے جنم بھومی حسن ابدال کو اکثر یاد کیا کرتے تھے۔ بلکہ انھوں نے کیمبل پور کی یاد اور تڑپ میں پورا مضمون 'دل کی بستی' کے عنوان سے لکھا تھا جو ڈگری کالج اٹک (کیمبل پور کا نیا نام) کے جریدے 'مشعل' کے گولڈن جوبلی نمبر میں شائع ہوا تھا۔ اس ضمن میں دیویندر اسّر کہتے ہیں:

''جب میں الفاظ لکھ رہا تھا آسمان پر کوئی بادل نہیں۔ شاید وہ دور ویرانے میں بھٹک رہا ہوگا اسے بھی اپنے دیش سے یادوں بھرا پیارا سا پیغام ملا ہوگا جسے پڑھ کر وہ یک بارگی رو دیا ہوگا اور اتنا رویا ہوگا، اتنا برسا ہوگا کہ اپنے وطن پہنچ گیا ہوگا

...یہ الفاظ لکھ کر ایک بارگی اپنے وطن پہنچ گیا ہوں کیمبل پور جو ایک شہر نہیں۔ دل کی بستی کا نام ہے۔'' ۲۹

اسی طرح ۱۹۶۵ء میں پاک بھارت جنگ چھڑنے پر دیویندر اسّر کو شدید ذہنی و قلبی صدمہ پہنچا تھا۔ بھارت کے کیمبل پور شہر پر بم گرانے کے واقعے پر ان کے شعور میں شہر کی بربادی کا صدمہ رچ بس گیا تھا جو ان کا اس سرزمین سے دلی لگاؤ کا اظہار بھی ہے۔ اس سلسلے میں دیویندر اسّر کہتے ہیں:

''...ہندوستان اور پاکستان کی جنگ شروع ہوگئی۔ ریڈیو پر سنا جہاں بم گرا وہ میرا شہر تھا۔ اچانک وہ پورا شہر ایک دوشیزہ کی طرح انگڑائی لے کر میرے سامنے کھڑا ہوگیا۔ تم نے کہا تھا اس مٹی کے لیے تم اپنی جان تک کی بازی لگا دو گے اور آج تم اس پر بم پھینکتے ہو۔ اور خوشی کے شادیانے بجاتے ہو کہ تم نے دشمن کا کتنا نقصان کیا...کیا ہم تمھارے دشمن ہیں۔ دیکھو دیکھو ہمارے چہرے۔ کیا یہ چہرے وہی چہرے نہیں، بچپن میں جن میں تمھارا اپنا چہرہ بھی تھا۔'' ۳۰

دیویندر اسّر ابتداً کمیونزم کے پرچارک تھے مگر پھر رفتہ رفتہ انھیں کمیونزم، سیاست بلکہ ہر قسم کی سیاست سے نفرت ہوگئی تھی۔ اسی طرح اشفاق احمد بھی سیاستدان اور حکمران طبقے سے شدید نفرت کا اظہار کرتے تھے۔ اس زمرے میں ان کا بیان ہے:

''ہماری پرابلم ایک یہ ہے کہ جو ہمارا حکمران طبقہ ہے ان کا پاکستان کے لوگوں سے کوئی تعلق نہیں۔ پاکستان کی ذات سے، پاکستان کے کلچر سے، پاکستان کی دھرتی سے، ان کا کوئی تعلق نہیں۔ یہاں پیدا ہونے والی خوراک سے، یہاں کی گیس اور پٹرول سے تو ان کا گہرا تعلق ہے جس سے وہ فائدہ اٹھاتے چلے آرہے ہیں۔ یہاں کے لوگوں کو برا کہتے ہیں، اس کے بندوں کو نہیں مانتے لیکن اس ملک کی جان بھی نہیں چھوڑتے۔ کاش ایسا طریقہ ہو....میں اللہ سے دعا کرتا ہوں کہ وہ اس کے خواص کو انہی بیچارے عوام میں شامل کر دے...'' ۳۱

اسی ضمن میں دیویندر اسّر کا بھی اشفاق احمد کی طرح سیاست سے نفرت اور کنارہ کشی کے ضمن میں بیان ہے:

''...میں ہر طرح کے بند نظریات اور حکومت کی سیاست کا مخالف رہا ہوں یہ فرد کو Manipulate اور Manage کرتے ہیں۔ انسان کی Manipulation چاہے سیاسی ہو، اقتصادی ہو یا مذہبی یا ذاتی، میں اس کی حمایت نہیں کرتا. جب کوئی تحریک اقتدار کی جنگ میں شرکت کے باعث سیاسی وابستگی کا شکار ہو جاتی ہے تو میں اسے قبول نہیں کر سکتا۔'' ۳۲

الغرض دیویندر اسّر اور اشفاق احمد کے ہاں پاک سرزمین کی مٹی سے یکساں پیار کا عنصر جھلکتا محسوس ہوتا ہے۔

۵.۲.۶۔نند کشور وکرم:

۱۷ر ستمبر ۱۹۲۹ء کو راولپنڈی میں پیدا ہونے والے نند کشور وکرم، خود کو دیویندر اسّر کا ہمزاد گردانتے ہوئے کہتے ہیں: ''...میں ان کا ہمزاد ہوں حالانکہ وہ ۱۴ر اگست ۱۹۲۸ء کو پیدا ہوئے تھے اور میں ۱۷ر ستمبر ۱۹۲۹ء کو'' ۔۳۳ دیویندر اسّر اور نند کشور وکرم کی پہلی مرتبہ ۱۹۴۱ء میں راولپنڈی میں یوگی رام ناتھ جی کے پاٹھشالہ میں ہونے والی آپس کی ملاقات عمر بھر کی دوستی میں بدل گئی۔ چونکہ نند کشور وکرم تقسیمِ ہند سے چار ماہ قبل ہی اپنے بہنوئی کی مدد سے ہندوستان اپنے ماموں کے ہاں

کانپور شفٹ ہو گئے تھے جس کے بعد دیویندر اسّر اور اس کا خاندان بھی ان کے بڑے بھائی اور نند کشور وکرم کے ماموں کے توسط سے کانپور ہی میں پناہ گاہ تلاش کرنے میں بآسانی کامیاب ہوئے۔ دیویندر اسّر کے کانپور قیام کے بعد ان دونوں کی دوستی کا یہ رشتہ گہری دوستی کی حدوں سے بھی آگے نکل گیا۔ ددونوں نے میلا رام وفا کے اخبار میں ایک ساتھ کام شروع کیا۔ دیویندر اسّر کے مضامین تو تقسیم سے قبل پاکستان میں قیام کے دوران ہی چھپنا شروع ہو گئے تھے لیکن ہندوستان جا کر کوئی بھی نیا مضمون تحریر کرنے کے بعد وہ سب سے پہلے نند کشور وکرم کو ہی سنایا کرتے تھے۔ نند کشور وکرم کا ابتداًر جحان شاعری کی طرف تھا مگر پہلا افسانہ تقسیم کے چند ماہ بعد ہی دسمبر ۱۹۴۷ء میں 'ادیب' کے عنون سے ماہنامہ 'نرالا' نئی دہلی سے شائع ہونے اور پھر یکے بعد دیگر متعدد افسانے تحریر کرنے کے بعد وہ شاعری سے آہستہ آہستہ کنارہ کش ہوتے گئے۔ دہلی منتقلی سے قبل ۱۹۴۹ء میں دونوں دوستوں نے مل کر کانپور میں 'ارتقا' نامی رسالے کا اجرا کیا۔ ۱۹۵۳ء میں نند کشور وکرم نے 'نئی کہانی' کی ادارت بھی سنبھالی جس کے چند شمارے ہی شائع ہو سکے۔ بچوں کے ادب کے ضمن میں بطور مرتب 'پہیلیاں' کے نام سے کتاب کی اشاعت بھی ان کی اوّلین ادبی کاوشوں میں شامل ہے۔ اور ۱۹۶۴ء سے ۱۹۷۹ء تک 'آج کل' رسالے کے سب ایڈیٹر ہونے کے بعد پریس انفارمیشن بیورو میں تعینات ہوئے۔ ان کی دیگر اردو مطبوعات کی طویل فہرست میں 'غالب: حیات وشاعری ۱۹۶۹ء'، 'کوآپریٹو ڈیری ۱۹۶۹ء'، 'محمد حسین آزاد ۱۹۸۲ء'، 'شباب للت: شخصیت اور ادبی خدمات ۲۰۰۷ء'، 'منتخب افسانے ۱۹۸۴ء تا ۲۰۰۸ء (ہر سال کا انتخاب)' شامل ہیں' اسی طرح 'اردو' کے نام سے حوالہ جاتی مجلّہ انھوں نے ۱۹۸۳ء میں دہلی سے شائع کیا لیکن 'اردو' کے نام سے ڈیکلیریشن کی باقاعدہ اجازت نہ ملنے پر ۱۹۸۵ میں 'عالمی اردو ادب' کے نام سے مجلّے کا اجرا کرتے ہوئے لاکھوں روپے بجٹ والا اور متعدد افراد کے ہاتھوں انجام پانے والا کام، تنِ تنہا سرانجام دینے لگے۔ 'عالمی اردو ادب' کی بغیر کسی مالی مدد کے تسلسل اور کامیابی سے اشاعت کا ثبوت نند کشور وکرم کے مذکورہ مجلّے کے ۳۶ ویں شمارے مطبوعہ دسمبر ۲۰۱۳ء کے پیش لفظ سے بھی مل جاتا ہے۔ بقولِ نند کشور ورم:

''عالمی اردو ادب کا ۳۶واں شمارہ پیش کرتے ہوئے جب پیچھے کی جانب مڑ کر دیکھتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ وقت کا دریا بہتے بہتے تیس سال کے نشیب و فراز پار کر کے کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔ جب اس مجلّے کی شروعات کی تھی تو کبھی سوچا تک نہ تھا کہ اتنے برس تک یہ مجلّہ تسلسل سے چلتا رہے گا کیونکہ میں نے متعدد رسائل وجرائد کو اتنے سرپرستوں، مدیروں، خیر خواہوں، مشیروں حمایتیوں کی امداد واعانت کے باوجود دم توڑتے ہوئے دیکھا ہے.. تاہم اس میں مری محنت لگن کے ساتھ ساتھ قدرت کی نظرِ کرم بھی ہے کہ لگ بھگ ایک تہائی صدی تک میں اسے نکالنے میں کامیاب ہوا ہوں۔ حالانکہ زندگی کے حاثات وسانحات بڑھتی عمر اور نامساعد حالات کبھی بھی اسے کسی بھی مقام پر ختم کر سکتے تھے۔''[۳۴]

عالمی اردو دب کے علاوہ نند کشور وکرم نے پاکستانی اور ہندوستانی ادیبوں سے متعلق کتابی سلسلے کی اشاعت بھی شروع کی جس میں ہر سال باری باری ہندوستانی اور پاکستانی ادیبوں کی خدمات زیرِ بحث لائی گئیں۔ نند کشور وکرم نے اپنا اوّلین افسانوی مجموعہ 'آدھا سچ' کسی مالی یا حکومتی ادارے کے مالی تعاون کے بغیر ہی شائع کروایا۔ نند کشور وکرم چونکہ دیویندر

اسّر کی طرح ہندو اور مسلمانوں کے ساتھ کھیلی گئی خون کی ہولی کا اپنی آنکھوں سے مظاہر کر چکے تھے۔ وہ اندوہناک حادثات اور تلخ واقعات کی یادیں آج بھی نند کشور وکرم ان الفاظ میں یاد کرتے ہیں:

''تقسیم کے تعلق سے بہت سی باتیں ایسی ہیں جو میں نے دیکھی ہیں اور میرے ذہن میں نقش ہو کر رہ گئی ہیں۔ میں نے ہندوؤں کو بھی مرتے دیکھا ہے اور مسلمانوں کو بھی۔ میں امبالہ میٹرک کا امتحان دینے آیا تھا... میرے ساتھی نے شلوار پہنی ہوئی تھی اس لیے ہم بھی شک کے دائرے میں آئے اور کپڑے اتار کر ہماری شناخت کی گئی۔ ہمارے پاس ہی ایک داڑھی والا مسلمان بیٹھا تھا، اسے تلوار سے مارا اور چلتی گاڑی سے نیچے پھینک دیا۔ آج تک وہ چیخیں میری کانوں میں گونجتی ہیں۔ اس طرح کے دل دہلا دینے والے بہت سے واقعات دیکھے، جب بھی مجھے یاد آتے ہیں بڑی تکلیف ہوتی ہے۔ میں نے اپنے ناول انیسواں ادھیائے میں زیادہ تر واقعات لکھے ہیں۔ اس تعلق سے ایک باب کا عنوان ہی 'ریپ آف راولپنڈی' رکھا ہے۔''[۳۵]

اسی طرح نند کشور وکرم کا ناول 'یادوں کے کھنڈر' بھی تقسیم اور ہجرت کے المیے کے پسِ منظر میں ۱۹۵۴ء میں اشاعت آشنا ہوا۔ ایک انٹرویو میں اپنے ناول کے اشاعت پذیر ہونے میں تاخیر کے ضمن میں نند کشور وکرم کا کہنا ہے:

''...ناشر اس غرض سے بننا پڑا کہ اردو میں کتابوں کی اشاعت ایک مسئلہ تھا اور مجھ میں اتنی ہمت نہ تھی کہ ناشرین کے درِ دولت پر حاضری ہو کر کتاب کی اشاعت کے لیے گڑگڑاتا... میں نے 'یادوں کے کھنڈر' ناول ۱۹۵۴ء کے قریب لکھا تھا مگر وہ اردو کی بجائے ۱۹۶۰ء کے قریب پہلے ہندی میں چھپا تھا اور پھر بیس سال بعد ۱۹۸۰ء میں میں نے خود اسے اردو میں شائع کیا لہٰذا اس میدان میں مجبوراً آنا پڑا۔''[۳۶]

نند کشور وکرم کا افسانوی مجموعہ 'آوارہ گرد' کے عنوان سے ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا جو بارہ افسانوں پر مشتمل ہے۔ ان کی تا دیر یاد رکھی جانے والی دیگر ادبی کاوشوں میں اہم اردو ناولوں کے ہندی تراجم بھی شامل ہیں جن میں علی عباس حسنی، حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، قرۃ العین حیدر جیسے ناول نگاروں کے ناولوں کا ہندی زبان میں ترجمہ کیا گیا ہے۔ وہ 'آگ کا دریا' ناول کا اردو متن سامنے رکھتے ہوئے، دوبار ہندی زبان میں ترجمہ کر چکے ہیں۔ نند کشور وکرم کا ذہنی جھکاؤ تخلیق کی جانب زیادہ ہو جانے کے بعد ہی وہ ۲۰۰۱ء میں 'انیسواں ادھیائے' جیسا تجزیاتی وفلسفیاتی ناول پیش کرنے میں بھی کامیاب ٹھہرے ہیں جو ہندی اور اردو دونوں زبانوں میں شائع ہو چکا ہے۔ گو کہ گہرے فلسفیانہ اندازِ تحریر کے سبب ان کے ناول پر بعض ماہرین اس کے اسلوب اور تکنیک کے ضمن میں اتنی تنقید ضرور کرتے ہیں کہ نند کشور وکرم، ناول مرتب کرتے وقت مروّجہ اصولوں پر کاربند نہیں رہ سکے ہے جب کہ نئے اصول تسلیم کرنے کے لیے ادب کا عام قاری ابھی ذہنی طور پر تیار نہیں ہے۔ 'انیسواں ادھیائے' ناول کا امتیاز یہ بھی ہے اس میں زندگی سے متعلق اٹھائے گئے کئی سوالات ہیں جن پر توجہ مرکوز کرنا بہر حال ضروری تھا۔ مذکورہ ناول میں اٹھائے گئے سوالات بقول دیویندر اسّر کچھ یوں ہیں:

''...حیات وموت، جھوٹ اور سچ، اسطور اور کئی طرح کے سوالات انھوں نے اٹھائے ہیں۔ ناول کے آغاز میں بھی سوال

ہے اور اختتام میں بھی۔ ان گنت سوالات، سیدھے سادے سوالات، ٹیڑھے میڑھے اور پیچیدہ سوالات 'میں کون ہوں؟ میں کہاں جارہا ہوں؟ کہاں سے آیا ہوں؟ بالآخر موت کے بعد مجھے کہاں جانا ہے؟ یہ وجودی سوالات ہیں۔ مصنف کوئی ہدایت نہیں دیتا جو جواب ملتے ہیں وہ بھی آدھے ادھورے ہیں۔ اس معنی میں یہ ناول ہمیں دنیا کو ایک سوال کی صورت میں دیکھنے کے باعث، آزاد اور خود مختار بناتا ہے۔''[۳۷]

دیویندر اسّر کے خیال میں 'انیسواں ادھیائے' یادوں کی اک صلیب ہے جسے کاندھوں پر اٹھائے نند کشور وکرم سچ کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے ہیں۔ تقسیمِ ہند کے پسِ منظر میں لکھے گئے اس ناول میں مصنف نے آئینے کے سامنے کئی چہرے پیش کرتے ہوئے سچ ی تلاش کی کوشش کی ہے لیکن مذہب، تصوف اور سریت اور اپنی ذات کے انت کے بارے میں شکوک وشبہات کا سانپ انھیں بار بار ڈس جاتا ہے۔ آج کے دور میں لوگ سچ کہنے کی بجائے سیاست کا سہارا لیتے ہیں لیکن نند کشور وکرم نہ صرف اپنے بارے میں بلکہ لوگوں کے بارے میں بھی سچ ہی بولتے ہیں۔ اہم شعرا کے تذکرے یکجا کرتے ہوئے 'مصور تذکرے' کے نام سے شائع کرنا بھی ان کی اہم ادبی کاوش ہے جس مین حروف تہجی کی ترتیب سے قدیم وجدید شعرا کے تذکرے یکجا کرتے ہوئے انھوں نے 'مصور تذکرے' کے نام سے ۲۰۱۲ء میں کتاب شائع کی۔

نند کشور وکرم کو یہ سعادت بھی حاصل ہے کہ ان کی زندگی ہی میں ان کے ادبی کارناموں پر انھیں خوب داد ملی اور انھیں سرکاری اور غیر سرکاری سطح پر متعدد ایوارڈز سے نوازا گیا۔ فاروق ارگلی نے نند کشور وکرم کی ادبی زندگی کا مکمل احاطہ کرتے ہوئے 'فرہادلوح وقلم' کے عنوان سے گیارہ ابواب پر مشتمل ضخیم کتاب ۲۰۰۹ء میں مرتب کی۔ نند کشور وکرم کو متعدد کتب کے ترجمے کرنے کا بھی اعزاز حاصل ہے۔ انھوں نے اپنے دونوں اہم افسانوی مجموعات اور دونوں ناولوں کے اردو سے ہندی ترجمے کے علاوہ متعدد کتب کے ہندی سے اردو، پنجابی سے اردو اور انگریزی سے اردو ترجمے بھی کیے ہیں۔ نند کشور وکرم سخت محنتی اور ملنسار انسان ہیں۔ راقم کو دیویندر اسّر کی ادبی خدمات کے حوالے سے ان سے ملنے کا بہت اشتیاق تھا۔ پھر قدرت نے یہ موقع بھی فراہم کر دیا اور جب وہ اس سال فروری میں پاکستان آئے تو ان کے اسلام آباد میں پانچ روزہ قیام کے دوران ان سے طویل ملاقاتیں ہوتی رہیں۔ انھوں نے کمال شفقت فرماتے ہوئے ملاقاتوں کے دوران اپنے انٹرویو ریکارڈ کرانے کا موقع بھی فراہم کیا۔ طویل العمری کے باوجود ان کا حافظہ اور صحت قابلِ رشک اس لیے بھی ہے کہ وہ اپنا کام خود ہی سرانجام دیتے ہیں۔ نوے سال سے زائد عمر ہونے کے باوجود وہ ہندوستان میں اپنے گھریلو اور جملہ ادبی امور بذاتِ خود انجام دیتے ہیں۔ حتٰی کہ وہ اس عمر میں بھی بازار سے سودا سلف سکوٹر پر لانے کو ترجیح دیتے ہیں۔ ان کی دونوں بیٹیوں اور بیٹے کی بھی شادی ہو چکی ہے۔ بقول ان کے، بیوی کے فوت ہونے کے بعد تنہائی محسوس تو ضرور ہوتی ہے لیکن خود کو اس قدر مصروف رکھا ہوا ہے کہ اس طرف دھیان دینے کے لیے وقت ہی نہیں مل پاتا۔ فاروق ارگلی نے اپنی کتاب میں نند کشور وکرم کی مصروفیات کے بارے میں ان الفاظ میں تبصرہ کیا ہے:

''عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ سرکاری محکموں سے سبکدوش ہونے والے افسران عمر کی اس منزل پر پہنچنے کے بعد آرام و

آسائش کی زندگی پسند کرتے ہیں لیکن جناب نند کشور وکرم کی قوتِ عمل اور زرخیزیٔ ذہن نے ریٹائرمنٹ کے بعد حیرت انگیز شدت اختیار کی۔ سرکاری ملازمت سے سبکدوشی کے بعد گزشتہ ۲۲ ربرسوں میں انھوں نے لگن، محنت اور نجی وسائل کے ذریعہ تنِ تنہا ادب وصحافت کی جو گراں قدر خدمات انجام دی ہیں وہ بجائے خود بے مثال کارنامہ ہے۔ بغیر کسی کے مادی یا اخلاقی اشتراک، بغیر کسی باقاعدہ دفتر، بغیر اسٹاف، صرف ذاتی محنت اور محدود وسائل سے اردو ادب کی تاریخ کے اوّلین حوالہ جاتی جریدے 'عالمی اردو ادب' کی مسلسل اشاعت کے ساتھ ساتھ ہر سال کے بہترین افسانوں کے وقیع انتخاب اور دیگر نگارشات باقاعدگی سے شائع کرنا ایسا فقید المثال کارنامہ ہے جو بڑے بڑے اداروں اور اکیڈمیوں کے لیے باعثِ رشک وتقلید ہے۔''[۳۸]

دیویندر اسّر اور نند کشور وکرم کی زندگی کا پل پل اکٹھا گزرا۔ ان کی سوچ بھی باہمی ایک ہی تھی۔ نند کشور وکرم کو بھی اپنے جنم بھومی سے شدید لگاؤ ہے۔ بلکہ اس سال وہ پاکستان آئے تو راولپنڈی کے مضافات میں اپنے سابقہ گاؤں اپنے نوے سالہ دیرینہ دوست سے ملکر بہت جذباتی ہو گئے تھے۔ نند کشور وکرم کے افسانوں اور ناولوں میں دیویندر اسّر کی طرح ہجرت کا کرب اور اپنے جنم بھومی سے عقیدت واحترام کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ نند کشور وکرم کا افسانہ 'ایک پاکستانی کی موت' تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے دیویندر اسّر کی زندگی کی سب سے بڑی خواہش کو سامنے رکھتے ہوئے تحریر گیا ہے۔ 'ایک پاکستانی کی موت' کا کردار پاکستان سے ہندوستان زبردستی ہجرت پر مجبور کر دیا جاتا ہے مگر اس کے دل سے اپنی جنم بھومی سے اس کی عقید ومحبت مرتے دم تک قائم رہتی ہے مگر اس کی دوبارہ پاکستان آنے کی خواہش دل ہی میں رہ جاتی ہے اور اسے دیویندر اسّر کی طرح اپنے 'دل کی بستی' میں دوبارہ آنا نصیب ہی نہیں ہوتا۔ اسی طرح اگر نند کشور وکرم نے اپنا ایک افسانہ 'مٹی کی خوشبو' کے عنوان سے مرتب کیا ہے تو دیویندر اسّر کا مکمل ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' اشاعت پذیر ہوا تھا۔ نند کشور وکرم میں کمال کی درویشی کی صفت پائی جاتی ہے تو دیویندر اسّر بھی ان کے دوست ہی تھے، ان میں بھی درویش صفت انسان ہونے کا مادہ کوٹ کوٹ کر بھرا تھا۔ جس طرح نند کشور وکرم کے ناول 'انیسواں ادھیائے' میں تصوف کی طرف جھکاؤ صاف دکھائی دیتا ہے تو تصوف کی یہ جھلک دیویندر اسّر کے افسانوں 'جنگل'، 'کالے گلاب کی صلیب' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے عنوان سے افسانوں میں بھی نمایاں ہے۔ دیویندر اسّر نے افسانوی دنیا میں قدم دھرتے ہوئے اپنے افسانوں میں عقلیت اور منطقی اندازِ فکر اپنانے کی بھرپور کوشش کی ہے مگر ساتھ ہی معاشرتی روّیے، اک صوفی کی نظر سے دیکھتے ہوئے بطور انسان دوست، سماج کی گندگی وغلاظت پر اپنی صوفیانہ پھٹی پرانی میلی ردا ڈال کر معاشرے کا گند چھپانے کی کوشش بھی کرتے نظر آئے۔ دیویندر اسّر سے قبل بھی تصوف کی یہ زیریں لہر، خالصتاً اردو داستان کی صنف کے زیرِ اثر، ہمارے ہاں شعوری سطحیت کے ساتھ موجزن رہی۔

۵.۲.۷۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے ۱۹۷۰ء میں پہلے مجموعے 'گمشدہ کلمات' کے ساتھ افسانوی ادب کی دنیا میں قدم رکھا۔

اس مجموعے کی اکثر کہانیاں مغلیہ زوال کا مرکزی سبب، مغلیہ حکمرانوں کی مطلق العنانیت، ثابت کرتی ہیں۔ مجموعے کے نمائندہ افسانوں میں 'زمیں جاگتی ہے'، 'مغل سرائے'، 'پائیدان سے ذرا نیچے'، 'گمشدہ کلمات'، 'بابے نور محمد کا آخری کبت'، 'نیند میں چلنے والا لڑکا'، 'سونے کی مہر'، 'مشکی گھوڑوں والی بگھی کا پھیرا' کے عنوان سے افسانے شامل ہیں۔ مجموعے کے بیش تر افسانے مغلیہ دور کی حویلیوں کے حوالے سے انسان کی روحانی وجسمانی انحطاط کی کربناک کہانیاں بیان کرتے ہیں۔ 'مغل سرائے' میں درندگی کا شکار محکوم طبقے کی مجبور لڑکیوں کی جابر حکمرانوں کے ہاتھوں عصمت دری کی داستان، خونخوار بھیڑیوں اور خونی درندوں کی شکل میں بیان کی گئی ہے۔ اسی طرح 'گمشدہ کلمات' کے عنوان سے افسانے میں مرزا مغل بہادر اور اس کے باپ کے کردار میں آج کے جاگیرداروں کی فیکا اور اس کی ماں کے ساتھ ہونے والی سفا کی بے نقاب ہوئی ہے۔ مرزا حامد بیگ نے علامتی وتجریدی انداز میں ایسی داستانوی فضا پیدا کی ہے کہ قاری خود کو بطور جیتے جاگتے کردار کے محسوس کرنے لگتا ہے۔ افسانہ نگار جبر واستحصال کے کربناک ظلم وستم کی حقیقتیں اور غریب طبقے کے دکھوں کی داستان معنی خیز انداز میں بیان کرنے میں کامیاب ٹھہرا ہے۔ 'نیند میں چلنے والا لڑکا' کے عنوان سے افسانے میں جاگیردارنہ طبقے کی نام نہاد رعونت اور ظلم وتشدد کی خونی داستان مرزا حامد بیگ نے خواب کی صورت پیش کرتے ہوئے جاگیردارانہ ماحول کی غیر جانبدارانہ انداز میں بخوبی عکاسی کی ہے۔ 'مشکی گھوڑوں والی بگھی کا پھیرا' میں سیاسی جبر اور سرمائیہ دارانہ اجارہ داری حربے بے نقاب کرتے ہوئے افسانہ نگار مظلوم طبقے کا استحصال کرنے کے لیے انھیں چور و باغی قرار دینے کی صاحبِ اقتدار طبقے کی چالوں سے قاری کو روشناس کرایا ہے۔

تنقید نگاروں کے خیال میں مرزا حامد بیگ کے افسانوی ادب میں نسلی تفاخر نے ان کی افسانہ نگاری کو کافی نقصان پہنچایا اور اسی پسِ منظر میں مغل حویلیوں کی نوحہ گری، پرکھوں کی وراثت کی پوٹلیاں سمیٹنے، قبضے سے نکلی زمین اور رانوں سے نکلے گھوڑے وغیرہ جیسے پسندیدہ موضوعات کے سبب ان کا افسانوی کینوس محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ البتہ مرزا حامد بیگ کا ذہن رومانویت اور ماضی کے ساتھ طبعی مناسبت رکھتا ہے اس لیے ان کے دو افسانوں 'سرسوتی' اور 'راج ہنس' میں ہندوستانی اساطیر کا قصہ خوبصورت انداز میں پیش ہوا ہے۔ یہ دونوں کہانیاں ایک عمل کے حوالے سے اور دوسری کردار کے حوالے سے رومانویت کا رنگ لیے ہوئے ہیں۔ اسی طرح 'گناہ کی مزدوری' میں بائبل کی کہانی کے پسِ منظر میں یسوع مسیح کو صلیب دینے کا واقع بیان ہوا ہے۔ جس کے بارے میں ان کے نقاد بھی معترف ہیں:

> ''گناہ کی مزدوری' مرزا حامد بیگ کا وہ چھوٹا افسانہ ہے جس میں ایک عہد کی سچائی دوسرے عہد سے گلے ملتی ہے اور اس سچائی کا سفر اپنی دھرتی کی جانب ہے۔'' ۳۹

'تاروں پر چلنے والی' کے عنوان سے افسانوں اور ناولٹ پر مشتمل مجموعہ ۱۹۸۳ء، 'قصہ کہانی' کے عنوان سے علاقہ چھچھ سے متعلق افسانے ۱۹۸۴ء، اور 'گناہ کی مزدوری' کے عنوان سے افسانوی مجموعہ ۱۹۹۱ء میں شائع ہوا۔ مرزا حامد بیگ کا افسانوی خمیر، اس اساطیری ماحول کا پروردہ ہے جس میں گزرے ماضی کی عظمت، حال کی زبوں حالی کے آٹے میں

گوندھی ہوئی ہے۔ڈاکٹر مرزا حامد بیگ بجا طور پر فریادرس ہیں کہ آج کی انسانی اقدار ماضی کی نسبت زیادہ تباہ و برباد ہوکر رہ گئی ہیں۔ان کے کردار حال کے مسائل کے سیل رواں میں ڈوبتے تیرتے نظر آتے ہیں۔مرزا حامد بیگ کے افسانے تاریخی تناظر میں موجودہ دور کے بے رحم حقائق بیان کرتے ہیں۔ان کے ہاں دورِ جدید کے ہاتھوں ماضی کی دم توڑتی روایات کا رونا جیلانی کامران نے بھی محسوس کیا ہے:

''انسانوں کے اعتبار کے گم ہو جانے کا خطرہ جیسا مرزا حامد بیگ کی کہانی کے مغلوں کو درپیش ہے ویسا ہی خطرہ ہم سب کو ہے کہ ہم انسان کے طور پر باقی نہ رہیں اور اور ان اچھی یادداشتوں سے بے خبر ہو جائیں جو آدمی کو زمان و مکان میں زندہ رہنا سکھاتی ہیں اور زمیں پر ایک اچھی دنیا کو پیدا کرنے کی ذمہ داری قبول کرتی ہیں۔مرزا حامد بیگ نے عمرانی عمل کو کہانی کے لیے بطور موضوع استعمال کر کے ہمارے سوچنے اور محسوس کرنے کا ایک تازہ معیار قائم کیا ہے۔''۴۰

مرزا حامد بیگ کا وطیرہ رہا ہے کہ وہ مغلیہ تہذیبی زوال کی یادداشتیں رقم کرتے ہوئے انسانی حافظے کی کہانیاں خوش اسلوبی سے مرتب کرتے وقت اپنے افسانوں کو جدید اسلوب سے کچھ یوں ہم آہنگ رکھتے ہیں کہ ان کی اپنی شخصیت بھی اس کا محور بنی رہتی ہے۔اسی لیے وہ مغلیہ تہذیب کا عروج و زوال قاری کو اپنی آنکھ سے دکھانے اور محسوس کرانے میں کامیاب رہے ہیں۔بقولِ ڈاکٹر نگہت ریحانہ:''انھوں نے زوال پذیر جاگیردارانہ ماحول کی اچھی عکاسی کی ہے اور اس میں غیر جانبدارانہ روّیہ اختیار کیا ہے''۔۴۱

مرزا حامد بیگ نے جاگیردارانہ اور سرمائیہ دارانہ استحصالی مرثیہ،تاریخ کے آئینے میں پیش کرتے ہوئے مادیت پرستی،طبقاتی کشمکش،حرص و ہوس،ظلم و ستم کے شکار معاشرے کا منظر نامہ یوں ترتیب دیا ہے کہ دورانِ مطالعہ قاری بھی سکتے میں مبہوت ہوکر رہ جاتا ہے۔مرزا حامد بیگ کا جاگیردارانہ اور سرمائیہ دارانہ استحصالی نظام کے خلاف آواز اٹھانا دیویندر اسّر کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے منفرد اسلوب،علامتی و تجریدی اندازِ معنویت اور منفرد تحریر نے جدید اردو افسانے کو خوبصورتی سے ہمکنار کیا ہے۔مرزا حامد بیگ کی معنویت تک عام قاری کی رسائی اگر مشکل نہیں تو آسان بھی نہیں ہے۔ان کی معنویت کے اصل مفہوم تک رسائی کے لیے قاری کا ذہن رسا ہونا اس لیے بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں عموماً پہیلیاں اور بجھارتیں پیش کرتے ہیں۔ڈاکٹر فردوس انور قاضی کا خیال ہے:

''مرزا حامد بیگ کی تحریروں میں...جلد بازی کا عنصر حاوی رہتا ہے،جیسے وہ لکھتے وقت بڑی جلد بازی میں ہوں۔یہی سبب ہے کہ ان کی کسی تحریر میں وہ قوت پیدا نہیں ہوتی جو یکسوئی اور مستقل مزاجی سے فن کے بارے میں غور و غوض اور محنت سے ہو سکتی ہے۔''۴۲

ڈاکٹر مرزا حامد کا فنِ افسانہ سے متعلق نظریہ کچھ یوں ہے:

''سفید پوش طبقہ پرائیویٹ Self پر پہرے بٹھاتا ہے اور ہمیں Decadent کہا جاتا ہے جب کہ ہم نے لفظ کی ہمہ جہتی اور نغمگی تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کی ہے۔میں کہتا ہوں یہ بہت بڑا انکشاف ہے،جس کا اظہار ہم

نے اپنی چیدہ تخلیقات میں کیا ہے۔''[۴۳]

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے افسانے 'مغل سرائے' کی کہانی میں جس طرح جاگیرداروں اور وڈیروں کے ہاتھوں غریب لوگوں کی بیٹوں کی عزتیں تار تار ہوتی دکھائی گئی ہیں، دیویندر اسّر نے بھی افسانے 'انسان خلا اور موت' کی نیلماں کے ساتھ معاشرے کے وڈیروں کی جانب پیش آنے والا ظالمانہ سلوک بیان کیا ہے۔ نیلماں کے خاوند سے پہلے تو اس کی سرکاری ملازمت چھین لی جاتی ہے پھر اس کا گھر زبردستی خالی کروایا جاتا ہے۔ جب وہ مل مزدوری کرنے لگتا ہے تو مزدوروں کی جانب سے حقوق کے لیے کی جانے والی ہڑتال کی سزا کے طور پر اسے مل مزدوری سے بھی علاحدہ کر دیا جاتا۔ اسی طرح اس کی رکشہ کھینچنے کی مزدوری انسانیت کے تذلیل گردانتے ہوئے اسے اس کام سے بھی منع کر دیا جاتا ہے۔ مجبوراً اس کی بیگم نیلماں جسم فروشی کرتے ہوئے اپنے خاندان کا پیٹ پالنے لگتی مگر یہی وڈیرے طوائفوں کے اڈے بند کروا کر اسے چوک میں سرِ عام دھندا کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ جب نیلماں کو چوک میں بھی دھندا کرنے سے منع کیا جاتا ہے تو وہ بھوک اور بیماری سے نڈھال ٹرین کے آگے کود کر خودکشی کر لیتی ہے۔ سیاسی اور سماجی وڈیروں کا یہی بہیمانہ سلوک دیویندر اسّر نے اپنے افسانے 'مکتی' میں بھی دکھایا ہے۔ افسانے کی ہیروئن 'لیلا ونتی' کے گھر میں غنڈے گھس کر اس کی آنکھوں کے سامنے اس کے خاوند کو رسیوں سے باندھ کر نہ صرف اس کا گھر لوٹتے ہیں بلکہ اس کی بیٹی کی عزت بھی تار تار کرتے ہوئے ساتھ ہی اسے اغوا بھی کر کے لے جاتے ہیں۔ 'لیلا ونتی' اپنی بیٹی 'شیلا' کی تلاش میں ہجرت سے پہلے اور بعد میں ہندوستان جا کر بھی، ماری ماری پھرتی رہتی۔ اس پر طرّہ یہ کہ اس کے خاوند کو بھی جاسوسی کے الزام میں گرفتار کرنے کے بعد سیاسی وڈیرے کی جانب سے اس کے خاوند کی رہائی سے صاف انکار کر دیا جاتا۔ نئے وطن میں بھی اپنے خاندان کے ساتھ وڈیروں کی جانب سے روا ظالمانہ سلوک سے دلبرداشتہ ہو کر 'لیلا ونتی' بے ہوش ہو کر دم توڑ دیتی ہے۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ دیویندر اسّر کی ذاتی زندگی سے کافی حد تک شناسا ہیں۔ انھی کے ترغیب دلانے پر مجھے دیویندر اسّر کے فنِ افسانہ کو موضوعِ تحقیق منتخب کا موقع نصیب ہوا۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی دیویندر اسّر سے ہندوستان میں بھی طویل ملاقات رہی ہیں۔ دونوں کی آپس میں خط و کتابت کا سلسلہ دیویندر اسّر کی موت تک قائم رہا۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی ترغیب پر ہی دیویندر اسّر نے اپنا مضمون 'دل کی بستی' کے عنوان سے 'مشعل' کے گولڈن جوبلی نمبر میں شامل کرنے کے لیے بھجوایا تھا۔ مرزا حامد بیگ کے خط کے جواب پر دیویندر اسّر نے اپنے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں تبصرہ کرتے ہوئے اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا تھا۔ ان سلسلے میں ذیل کا اقتباسات، دونوں کے جذبات کا ترجمان ہیں۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے دیویندر اسّر کو اپنے خط میں لکھا کہ:

''...اس وقت کیمبل پور بجلی گھر کے نواحی آبادی چھوئی ایسٹ کے ایک نو تعمیر شدہ مکان میں بیٹھ کر یہ خط لکھ رہا ہوں آپ کے زمانے میں یہ علاقہ ویرانہ ہوگا.... آپ نے کالج کے زمانے کا ذکر کیا ہے، وہ یقیناً عجیب و غریب زمانہ ہوگا جب ڈاکٹر اجمل، صدیق کلیم اور برق صاحب پڑھاتے ہوں گے... یاد کیجیے آپ کے زمانے میں شاعر منظور عارف مرحوم، معروف

کالم نگار منیر احمد عرف منو بھائی... معروف شاعر شفقت تنویر مرزا... فتح محمد ملک افسانہ نگار وقار بن الٰہی، یہ سب لوگ اس زمانے میں اسی کالج میں پڑھتے رہے ہیں... ڈاکٹر اجمل صاحب کچھ عرصہ پہلے اسلام آباد میں تھے... صدیق کلیم صاحب گورنمنٹ کالج لاہور کے پرنسپل رہے ہیں۔ ڈاکٹر غلام جیلانی برق... اب بہت بوڑھے ہو گئے ہیں... کہاں ایامِ گذشتہ کی وہ بغاوت اور کہاں دو قدم چلتے ہیں اور تا دیر کھڑے رہ کر سانس درست کرتے ہیں... آپ کو کیمبل پور ضرور آنا چاہیے۔ میرا یہاں گھر ہے، آپ کا ہے۔ آپ جب چاہیں بیگم صاحبہ اور بچوں کے ساتھ تشریف لائیں۔ دیدہ و دل فرشِ راہ۔ بہت خوشی ہوگی... آپ کا مرزا حامد بیگ۔ (۸۲۔۶۔۱۲)''۴۴

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے اس خط پر دیویندر اسّر نے 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں ان الفاظ میں تبصرہ پیش کیا ہے:

''ننھا سا پیارا سا خط، جس کے الفاظ ہزار بار لکھے اور سنے گئے ہیں لیکن پڑھنے سے ایک ایسی کیفیت کا احساس ہوتا ہے... کہ تم ایک بادل کی طرح ہو، جو سمندر سے اٹھ کر ہوا کی لہروں پر اڑ کر فضا میں بھٹک گیا ہے اور رہ جاتی ہے دل کی بستی جو مدت سے سونی پڑی ہے۔ جب میں یہ الفاظ لکھ رہا تھا آسمان پر کوئی بادل نہیں تھا۔ شاید ویرانے میں بھٹک رہا ہوگا اسے بھی اپنے دیش سے یادوں بھرا پیارا سا پیغام ملا ہوگا جسے پڑھ کر وہ ایکبارگی رو دیا ہوگا اور اتنا رویا ہوگا، اتنا برسا ہوگا کہ اپنے وطن پہنچ گیا ہوگا.... یوں تو شہر، گلیاں اور کوچے ہوتے ہیں اینٹ اور پتھر کے مکان ہوتے ہیں، بجلی کے کھمبے ہوتے ہیں، کیمبل پور سے بڑے، خوبصورت اور جاہ وجلال والے شہر ہوتے ہیں لیکن وہ گلی کہاں ہے جو لوہے اور سٹیل کی سائیکل میں بھی دل کی دھڑکن پیدا کر دیتی ہ۔ وہ بجلی کا کھمبا کہاں ہے جس کے نیچے رات گئے آنکھ مچولی ہو جاتی ہے۔ اسے کچھ لوگ جذبات پرستی کہتے ہیں وہی لوگ جنھیں کبھی احساس نہیں ہوتا کہ اپنی زمین کے اندر پیڑ کی جڑیں جتنی گہری ہوتی ہیں اس کی شاخیں اتنی ہی زیادہ اوپر کو بڑھتی ہیں... دوست اب میرا کوئی گھر نہیں۔ آپ راہوں پر دل اور آنکھیں بچھائے بیٹھے ہیں اور یہاں اپنے ہی گھر میں آنے جانے کے راستوں کو بند کیا جا رہا ہے۔ کیا کیا نہیں بسایا تھا اس گھر میں، کیا کیا نہیں لٹایا اپنے ہاتھوں سے۔ اور رہ گئیں کچھ دیواریں۔ نفرت جنھیں ہر سورج کے ساتھ اٹھا کر اونچا کر دیتی ہے لیکن 'اُچیاں کندھاں ڈک نہ سکن، پھلاں دی خوشبو۔''۴۵

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اکثر دیویندر اسّر کے ساتھ ہونے والی خط وکتابت اور بعد کی باہمی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے دیویندر اسّر کے ساتھ اپنے اہل وعیال کے منفی روّیے پر رنجیدگی اور تاسّف کا اظہار کرتے رہتے ہیں کہ دیویندر اسّر اپنے گھریلو تنازعات کے سبب کیمبل پور دوبارہ دیکھنے کی دلی خواہشات کی تکمیل نہ کر پائے۔

۵.۲.۸۔ دیویندر اسّر:

دیویندر اسّر کو بھی اپنے دور کے اکثر افسانہ نگاروں کی طرح عمر بھر، پے در پے ہجرتوں اور اپنوں کی بے وفائیوں کا سامنا رہا بلکہ اس محبت نے بھی وفا نہ کی جسے اپنانے کے لیے انھوں نے خاندان تک سے ناراضگی مول لی تھی۔ ازدواجی رشتے کی یہ ہانڈی بیچ چوراہے میں یوں پھوٹی کہ وہ اپنے دلّی کرب کا اظہار، قریبی دوستوں سے بھی کھل کر بیان نہ کر پائے۔ خود کو غیر ادیب کے طور پر مشہور کرتے ہوئے جب وہ ادبی و سیاسی فورم کی محفلوں سے کنارہ کش ہو کر الگ تھلگ

رہنے لگے تو طرح طرح کے صدمات ان کی سانس اور حلق میں اٹک کر رہنے لگے جسے ڈاکٹروں نے دمے کے اٹیک کا نام دے دیا۔ ادبی افق کی جانب محوِ پرواز دیویندر اسّر جیسے دردمند دل رکھنے والے ادیب نے جب اپنی محنت شاقہ کے بل بوتے پر اپنے تجربات و خیالات قلمبند کرنے کا آغاز کیا تو موقع پرست دوستوں کی مخالفت ان راہ کی دیواریں حائل کرتی گئی۔ موت جذبات کی ہو، خیالات کی یا پھر کسی پالتو پرندے کی، انسان کو دکھ اور کرب میں مبتلا کر دیتی ہے۔ انسان کو محنت سے بنائے گئے گھونسلے میں بھی سکون میسر نہ ہو تو دیویندر اسّر جیسا ادیب، پرندوں کے قبرستان سے نکل کر اپنے لیے نیا آکاش تلاش کرنے کی فکر میں لگ جاتا ہے۔ پھر ایک دن موت کو خاموشی سے گلے لگاتے ہوئے اپنی نئی دنیا میں جا بستا ہے۔ بقول جگدیش چترویدی 'موت، عشق، ہجرت ذہنی مرض اور برے تفکرات سے پرے، دیویندر اسّر کی دنیا اور ہے جہاں فطرت، ادب اور تفکر پایا جاتا ہے۔' جگدیش چترویدی کے خیال میں:

''زندگی کا مطلب برباد ہونا نہیں ہے، اس کی اصلاح کرنا نیز عقل کے خود تعمیر کردہ ایوان میں زندہ رہنا ہے، یعنی دیویندر اسّر دنیا کی بیوفائیوں ذہنی کرب، پریشانیوں اور تفکرات سے پرے اپنے خود تعمیر کردہ ایوان میں دن گزار رہے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں میں پراسریت کا ماحول چھایا رہتا ہے، جس کا لازمی اثر ان کے کرداروں کی زندگی پر ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ میں بھی اچھے خاصے پراسرار بن جاتے ہیں۔'' ۴۶؎

دیویندر اسّر نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ترقی پسندی کی تحریک سے وابستہ ہوتے ہوئے کیا۔ ان کی ترقی پسندی سے جدیدیت تک کا طویل سفر ان کے تخلیقی شعور کا وہ تیز تر اور کامیاب ترین سفر ہے جس میں ان کی اعلیٰ تعلیم، مختلف بیرونی ممالک کے سفر اور زبردست مشاہدے کا بڑا عمل دخل رہا ہے۔ انھوں نے سماجی انقلاب اور احتجاجی موضوعات پر کئی افسانے مرتب کرنے کے بعد جدید افسانوں کی سرحد نہایت کامیابی سے عبور کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی اردو افسانے کی تاریخ میں ان کا بڑا معتبر نام ہے۔ دیویندر اسّر کے ہاں ابتداً ترقی پسندانہ سوچ غالب تھی لیکن کچھ ہی عرصہ بعد انھوں نے جدیدیت اور ترقی پسندانہ فکری روّیوں کے مابین درمیانی راہ اپنانے کی کوشش کی۔ بالفاظِ دیگر وہ ہمیشہ ارتقائی عمل کے پیروکار رہے۔ ان کا سماج سے گہرا ربط و تعلق اس لیے بھی قائم رہا کہ ان کی توجہ ہمیشہ معاشرے کی ان پوشیدہ اور نظروں سے اوجھل جہات پر بھی مرکوز رہی جہاں انسان کی قیمت چند سکیوں کے برابر ہوا کرتی ہے۔ اس حوالے سے دیویندر اسّر افسانہ نگار کے دائرہ کار کا تعین کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''...افسانے کے موضوع تکنیک اور ادیب کے طرزِ فکر پر کوئی پابندی عائد نہیں کی جاسکتی۔ کسی ادیب سے کسی مخصوص موضوع پر کہانی لکھنے کا مطالبہ، کسی آدرش کی اشاعت، افادی نقطۂ نظر اور تخلیقی ادب کی رو سے درست نہیں۔ ان کے خیال میں ہر افسانہ نگار کا ایک مخصوص دائرہ ہوتا ہے جس سے باہر تخلیقِ فن ممکن تو ہے لیکن اکثر بہتر تخلیق ممکن نہیں ہوا کرتی۔ اس دائرہ کے اندر رہتے ہوئے کہانی کار اپنے تجربے، مشاہدے اور نئے معنی کے ساتھ ان کی از سرِ نو تشکیل کرتا ہے۔ کہانی کا پیٹرن وہی ہے جو ایک مکمل پیٹرن کی شکل میں کہانی کار کے ذہن میں آتا ہے۔'' ۴۷؎

دیویندر اسّر کے پہلے مجموعے 'گیت اور انگارے' کے متعدد افسانے ان کے گزرے ماضی کے کرب کی یادیں تازہ تو کرتے ہیں مگر ساتھ ہی مجموعے میں شامل 'ننگی تصویر' جیسا افسانہ؛ دیویندر اسّر کے ماضی کے فنِ افسانہ کی پرانی حدود سے سے باہر قدم رکھتے ہوئے افسانے کی جدیدیت (تجریدیت وفنٹاسی جیسی تکنیک) کی شاہراہ پر گامزن ہونے کی پیشین گوئی بھی کرتا ہے؛ جس میں جدید تکنیک؛ رمزیت وفنٹاسی کے کامیابی سے استعمال کی نشاندہی کرتا ہے۔ دراصل ریئلزم اور حقیقت نگاری کے برعکس تجرید وفنٹاسی کا تصوّر زمانے کی مقررہ حدبندیوں کے دائرے سے باہر نکلنے کی کوشش کا دوسرا نام ہے۔ جدید تکنیک کے زمرے میں یہاں یہ بیان کرنا بھی ضروری ہے کہ معاشرتی، سماجی اور سیاسی پابندیوں میں جکڑے ماحول میں اشاروں کنایوں سے اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کی جس روایت کا آغاز بودلیئر اور ایلین ایڈگر پو وغیرہ نے سرریئلزم (Surrealism) تحریک کی بنیاد رکھتے ہوئے کیا تھا، دیویندر اسّر نے اس روایت کا ورتارہ متعدد افسانوں میں کرتے ہوئے اس بات کا خیال ضرور رکھا کہ یہ قاری کے لیے گرانباری اور ابہام کا سبب نہ بنے۔ افسانے میں رمزیت واشارے کنائے کی روایت کا سہارا لیتے ہوئے؛ خود کو جنسیت وعریانیت کے لیبل سے بچانے کے لیے دیویندر اسّر نے 'ننگی تصویر' کے عنوان سے افسانے میں البم کی برہنہ تصویر والی لڑکی زبانی اپنا مدعا بیان کیا ہے۔

دیویندر اسّر کے افسانوں کے فنی اسلوب اور ہیئت کے متعلق غور سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ دیویندر اسّر اپنے اظہاریے کے لیے کوئی بھی طریقہ اپنالیا کرتے ہیں۔ کبھی تو وہ رمزیت کے وار سے قاری کے ذہن میں داخل ہونے کی کاوش کرتے ہیں تو کبھی اپنے اظہار کے لیے رومانیت کا ہتھیار اٹھالیتے ہیں یا پھر یہ دونوں حربے ایک ساتھ استعمال کرتے ہوئے اپنے تخلیقی زاویے کے تعین کے سنگ اپنی ادبی کاوش امر بنالیتے ہیں۔ ان کی کاوشوں کے یہ سارے رنگ؛ 'ہمیں شیشوں کا مسیحا' کے چمن میں عکس انداز دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں تک ان کے اسلوب کا تعلق ہے تو کسی بھی فن پارے کے تخلیق کار کی جدت وانفردیت کا اسلوب سے گہرا تعلق اور چولی دامن کا ساتھ ہے۔ کوئی بھی تخلیق کار جب تک اپنے اسلوب سے متعلق مکمل خود آگاہی کے بعد اپنی تحریروں میں جدت وانفرادیت قائم نہیں کرلیتا وہ انفرادی اسلوب کا حامل نہیں ہوسکتا۔ بالفاظِ دیگر جدت وانفرادیت کی مخصوص صفت تک رسائی کے بعد ہی کوئی تخلیق کار اپنے جداگانہ طرزِ اسلوب کا حامل ادیب بن کر ابھرتا ہے۔ تخلیق کار کا عہد، صنف کا انتخاب، متعلقہ زبان، انتخابِ موضوع، علاقائی پس منظر، فن پارے میں اپنائی گئی تکنیک، تخلیق کار کا فن سے متعلق زاویہ نظر اور پھر قاری کا تصوّرِ مطالعہ، سب مل کر ادیب کا انفرادی اور اجتماعی اسلوب متعین کرتے ہیں۔ اسلوب کی فضا میں، تخلیق کار کے قوتِ اظہار کی شمع میں ہمیشہ تہذیب کا تیل ہی جلتا ہے۔ اسلوب محض الفاظ کا گھورکھ دھندا نہیں بلکہ کسی بھی تخلیق میں الفاظ کے چناؤ کے ساتھ تخلیق کار کی مکمل شخصیت کی چھاپ الگ انداز میں دکھائی دیتی ہے۔ دیویندر اسّر کا اسلوب ایک ارتقا پذیر اسلوب کے رنگ میں رنگا ہے بالفاظِ دیگر ان کی افسانوی تخلیقات کے اسلوب میں وقت کا مروّجہ رنگ وانداز اپنانے اور قبول کرنے کی صلاحیت کی بدرجہ اتم موجودگی؛ ان کے ترقیت پسندی سے لے کر استعاراتی تدبیر کاری کے سفر کی کامیابی کو ظاہر کرتی ہے۔

معاشرتی تفاوت، معاشی اور خلاقی انحطاط اور تہذیبی وتمدنی زوال کے اثرات کے علاوہ تقسیم کے نام پر مہاجرین سے؛ سرحد کی دونوں جانب ظالمانہ کھیل کھیل کر انھیں بے خانماں و برباد کرتے ہوئے ان کا مال واسباب، عمر بھر کی کمائی اور حسین یادیں تک پیچھے چھوڑنے پر مجبور کیا گیا تھا۔ جس کا بخوبی اظہار انھوں کہیں واشگاف الفاظ میں زندگی خلا اور موت' تو کہیں ریئلزم اور حقیقت نگاری کے برعکس جدید تصوراتِ ادب کی تکنیک؛ تجریدیت ورمزیت کی بنیاد پر ''ننگی تصویر' کے روپ میں کیا جو حقیقی دنیا کے دائرے سے باہر نکلنے کی کوشش بھی کہی جاسکتی ہے۔ دیویندر اسرّ کے پہلے افسانوی مجموعے کے متعدد افسانوں میں ترقی پسندانہ تحریک کی پیروی میں انسان دوستی اور طبقاتی تغیرات کے پسندیدہ موضوعات بھی زیرِ بحث آئے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ' گیت اور انگارے' اپنے مخصوص خیالات کی وجہ سے اشترا کی خیالات کا ترجمان اور اپنے دور کا واضح منظر نامہ کہلایا جاتا جانے لگا تھا۔ اپنے اس مجموعے میں دیویندر اسرّ حال میں رہتے ہوئے قاری کو ماضی کی یادوں کے جزیرے کی سیر کراتے وقت اسے ماضی وحال کے موازنے پر بھی مجبور کر دیتے ہیں۔ ماضی کا یہ سفر وہ یوں ہی نہیں کرتے بلکہ وہ ماضی کا یہ اعادہ، ماضی میں سرزد ہونے والی کوتاہیوں کے ازالے کے لیے، زمانۂ حال میں عملی جدوجہد میں پھر سے مگن ہو کر اپنا مستقبل سنوارنے کے لیے کرتے ہیں۔ اس پسِ منظر میں دیویندر اسرّ پر ماضی پرستی کا ٹھپہ لگا دینا کچھ زیادہ موزوں دکھائی نہیں دیتا۔ جہاں تک دیویندر اسرّ کے افسانوں میں مقصدیت کا سوال ہے تو انھوں نے مقصدیت کے باوجود فن پاروں کی ادبیت بھی قائم ودائم رکھی ہے۔ بالفاظ دیگر دیویندر اسرّ، ایک صاحبِ نظر افسانہ نگار کی طرح افراط و تفریط کے جال میں جکڑے رہنے کی بجائے حدِ اعتدال میں رہتے ہوئے مقصدیت اور ادبیت کا باہمی رشتہ استوار رکھنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔ دیویندر اسرّ کا ہمیشہ سے یہ وطیرہ رہا ہے کہ وہ کسی واقعے کے تفصیلی بیان سے اجتناب برتتے ہوئے خود کو واقعات کے محض تذکرے کی تک ہی محدود رکھا کرتے ہیں لیکن اس بات کا خیال ضرور رکھتے رہے کہ واقعات کے بیان میں کوئی پہلو تشنہ نہ رہنے پائے۔ تفصیلات کی تشنگی مٹانے کا فریضہ انھوں افسانوی کردار کی وساطت سے ادا کروایا۔

دیویندر اسرّ دوسرے افسانوی مجموعے 'شیشوں کا مسیحا' میں معاشرتی ومعاشی تضادات کو موضوع بناتے ہوئے بطور سماجی خدمت گار، گندے سماج کی گندی برائیوں کی صفائی کا جتن کرتے نظر آئے۔ اس مجموعے میں انھوں نے زندگی کے تلخ حقائق کو نوکِ قلم پر لانے کے جتن کیے۔ دیویندر اسرّ نے اس مجموعے کے افسانوں میں رومانیت کا رنگ بخوبی افشاں کیا ہے۔ 'جیب کترے'، 'پھول بچہ اور زندگی' کے علاوہ 'مارگریٹ' یہ تینوں کہانیاں 'شیشوں کا مسیحا' کی بہترین کہانیوں میں شمار کی جاسکتی ہیں۔ 'مارگریٹ' کی تکنیک ہر قسم کے سقم سے مبرّا اس لیے بھی ہے کہ اس کہانی میں وہ جھول موجود نہیں ہے۔ دیویندر اسرّ نے کہانی کی ہیئت پر توجہ مرکوز رکھنے کی بجائے اس کے موضوع کو اہمیت دیتے ہوئے سیدھے سادھے اور سپاٹ اندازِ بیان کو اپنایا ہے اور الفاظ کا سحر پیدا کرنے کی بجائے پلاٹ کی کہانی کی ضرورت کے پیشِ نظر، مناسب الفاظ کے چناؤ کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس مجموعے میں شامل افسانوں میں ان کے تخلیقاتی اور تخیلاتی اوصاف ظاہر ہونے کے ساتھ ان کی زندگی کے رنگا رنگ تجربات بھی صفحۂ قرطاس پر بکھرے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ افسانوں میں ان کے عملی زندگی کے

مشاہدے ان کے ذہنی تخیلات اور گونا گوں تجربات کا مجموعہ بن کر 'شیشوں کا مسیحا' کے روپ میں ڈھل آئے ہیں۔

'شیشوں کا مسیحا' سیاسی اصولوں اور فارمولوں کی بجائے زندگی کی اصل حقیقتوں کی ترجمان ہے جس کے افسانوں میں پرچھائیوں پر مشتمل کردار بکثرت ملتے ہیں۔ یوں تو پرچھائیاں اور سائے ایک جیسے ہی ہوتے ہیں مگر کرداروں کے چہروں کے جداگانہ نقوش انھیں ایک دوسرے سے نمایاں ضرور کرتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے مجموعے کے افسانوی کرداروں کی زبانی، اپنی زندگی کا فلسفہ کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ کرداروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات، بڑی حد تک دیویندر اسّر کی اپنی ہی زندگی کے درپیش واقعات اور مسائل کی جھلکیاں محسوس ہونے لگتی ہیں۔ معاشی تنگدستی، سماجی و معاشرتی حدود و قیود، سماجی رسوم و رواج کی حد بندیوں پر مشتمل رکاوٹوں کا از خود سامنا کرنے کے بعد انھوں نے اپنے جذبات کا اظہار؛ کبھی تو 'جیب کترے' کے کردار میں تو کبھی اسی پسِ منظر میں لکھی گئی کہانی بطور 'جیل' کے اسیر، عزیز و اقرباء سے ملاقات کی امید اور اس کے بعد نصیب ہونے والی راحت اور سکون؛ بیان کرتے ہوئے کیا ہے۔

ان کے تیسرے مجموعے 'کینوس کا صحرا' کی کہانیاں بحیثیتِ مجموعی، مادی دور کی معاشرتی برائیوں سے پردہ اٹھانے کے علاوہ اس روش کے خلاف اٹھنے والے شدید ردّعمل کا بھی اظہار ہے۔ معاشرے کے ہر فرد کو اس ردّعمل کا حصہ ضرور بننا چاہیے تاکہ اس کے احساس اور جذبات زندہ رہیں کیونکہ مثبت احساسات کی موت کے مقابلے میں معاشرے کے انسانوں کی موت کم قیمت ہوا کرتی ہے۔ 'کینوس کا صحرا' میں انسان کے بحیثیت فرد؛ شناخت اور پھر اس کی جڑوں کی تلاش سے متعلق سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ ان افسانوں میں بھی پہلے مجموعے کے افسانوں کی طرح، قاری کو تصوف کی زیریں لہر بھی محسوس ہوئی ہے۔ دیویندر اسّر دوسرے افسانوی مجموعے میں معاشرتی و معاشی تضادات کو موضوع بناتے ہوئے بطور سماجی خدمت گار، گندے سماج کی گندی برائیوں کی صفائی کا جتن کرتے نظر آئے لیکن اس مجموعے میں انھوں نے زندگی کے تلخ حقائق نوکِ قلم پر لانے کے جتن کیے۔ 'شیشوں کا مسیحا' میں سے عکس انداز ہونے والی پرچھائیوں پر مجموعے کے آٹھ افسانوں کی بنیاد استوار کی گئی ہے جن کے کرداروں میں قاری کو اضطراب کا عنصر بآسانی محسوس ہوتا ہے۔ یہی اضطراری کیفیت مجموعے کے افسانوں کی اصل روح ہے۔ اس کے علاوہ دیویندر اسّر کے اکثر افسانوں میں ایک پراسراریت کی فضا کا عنصر بھی نمایاں ہے۔ اس مجموعے کے افسانوی کرداروں میں حساسیت کا عنصر تو نمایاں ہے ہی مگر ساتھ ہی یہ کردار کافی حد تک مایوسانہ، فکر انگیزی کے ماحول کے پروردہ اور غم انگیزی کی فضا میں سانس لیتے بھی دکھائی دیتے ہیں جس کے سبب ان کی ذاتی زندگی میں اداسی اور غیر اطمینانی کی چادر چڑھی نظر آ جاتی ہے۔ کرداروں کی ناآسودگی اور اور بے یقینی کی صورتحال سے قاری، معاشرے میں جنم لینے والی برائیوں سے بآسانی آگاہی حاصل کر لیتا ہے۔ دوسری طرف پراسراریت کے سائے میں گھومتے پھرتے یہ کردار اس بات کے بھی غماز ہیں کہ زندگی کی دوڑ میں عملی طور پر حصہ لینے اور کامیاب زندگی گزارنے کے لیے ڈھنگ اور سلیقے سے روشناسی کس قدر ضروری ہے۔ 'کینوس کا صحرا' کے افسانوی کرداروں میں کسی حد تک یک رنگی کا عنصر محسوس ہوتا ہے جس کی مثال دیتے ہوئے کہا جاتا ہے اکثر افسانوں کا آغاز ریلوے سٹیشن سے ہوتا ہے،

ان کے کردار یا تو قہوہ خانے یا پھر سرائے میں رات بسر کرتے یا پھر پائپ کا کش لگاتے یا پھر قبرستان میں قبروں کے گرد بیٹھے نظر آتے ہیں۔کرداروں کا یہ منظر نامہ افسانہ نگار کی یک رنگی کی نشاندہی کرتا ہے۔مگر یہ یک رنگی قاری کے ذہن کو گراں بار اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ اس میں قوسِ قزح کی طرح کئی رنگ بھی باہم ملتے دکھائی دیتے ہیں۔البتہ مجموعے میں اظہاریت کے پہلو میں پختگی کا عنصر نمایاں نہیں اس لیے ابہام، رمزیت اور اشاریت سے قاری لطف اندوز نہیں ہو پاتا البتہ 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'گلین'، 'بجلی کا کھمبا'، اور 'احساس کی کوئی منزل نہیں' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن کے کینوس میں یک رنگی کی بجائے مختلف رنگ نمایاں اس لیے ہیں کہ افسانہ نگار کے مشاہدے، موضوعات کا تنوع، اور زندگی کے ہمہ جہت مسائل کا ان افسانوں میں احاطہ کیا گیا ہے۔ان افسانوں میں جنسیات سے لے کر رواج اور اخلاقیات کی اعلیٰ ترین اقدار کا پاس رکھتے ہوئے قاری کی ذہنی آسودگی اور روحانی سکون کا سامان مہیا کیا گیا ہے۔

آخری مجموعے 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے اکثر افسانے زندگی کے ان تلخ حقائق سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کے سبب زندگی تلخ ہو جاتی ہے۔مجموعے کے افسانوں میں انسانیت کی تذلیل اور مادہ پرستی کے دور میں انسان کی بے بسی اور لاچاری کے اسباب و وجوہات جاننے کا کھوج لگانے کے ساتھ ساتھ یہ اہم سوال بھی اٹھایا ہے کہ انسان اس قدر کمزور کیوں ہو چلا ہے کہ وہ چیڑ کا درخت بن کر جینا چاہتا ہے۔چیڑ کا درخت انسانی تلخ زندگی کا استعارہ یوں بھی بن کر رہ گیا ہے کہ یہ درخت ہمیشہ اپنے ہی کانٹوں سے زخمی ہو جاتا ہے تو اس کے جسم سے بہتا مادہ اس کی جڑوں تک پہنچنے لگتا ہے۔چیڑ کے درخت کی طرح انسان بھی سر پر اپنے ہی غموں کی گٹھڑی اٹھائے چل رہا ہے اور اس کے جسم کا پسینہ بہتے بہتے اس کی ایڑیوں تک پہنچ جاتا ہے۔البتہ اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح چیڑ کے درخت کا سر نیچے نہیں جھکتا اسی طرح انسان بھی تادمِ آخر غموں اور تکالیف کے سامنے سرنگوں نہیں ہوتا۔یہ سب دیویندر اسّر کے ساتھ ہو گزرا تھا مگر پھر بھی زندگی کے سارے دکھ اور اپنوں کی بے وفائیاں مل کر بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ پائیں۔دیویندر اسّر کا شمار ان ادیبوں میں ہونے لگا جنھوں نے تیزی سے بدلتے حقائق کا سامنا ہی نہیں کیا بلکہ ان مسائل کی معرفت عرفانِ ذات تک رسائی بھی حاصل کی۔دیویندر اسّر کے افسانوی کردار، حالات کے ستائے ہوئے اندر سے دکھی دکھائی دیتے ہیں تاہم عدم تحفظ اور اندرونی کرب کے ستائے ان کرداروں میں انسانی ہمدردی کا جذبہ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کی کہانیوں کو فنی ساخت کے ضمن میں دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ایک حصے میں وہ کہانیاں شامل ہیں جن میں عام سادہ بیانیہ انداز اپنایا گیا ہے اور اسی طرح دوسرے حصے میں سادہ اور اکہری تہہ کی کہانیوں کی بجائے، جدید پیچیدہ اور نیم علامتی اندازِ بیان اپنانے کے علاوہ ان کہانیوں کے موضوعات میں بھی جدت نمایاں ہے۔ان میں درختوں کے جنگل کی بجائے سیمنٹ اور سریے سے بنائی گئی عمارات کا جنگل ہے جن میں مسائل کی شدت و کثرت نے انسانی خیالات اور جذبات میں وہ جدت پیدا کی ہے کہ انسان سکونِ قلب و ذہن کی خاطر پھر سے درختوں کے جنگل کا متلاشی نظر آتا ہے۔زر پرستی، ہوس، تعصب اور دہشت کے جذبات کے سبب انسان؛ انسانیت کے جذبے سے ہی

محروم ہوکر رہ گیا ہے۔ دیویندر اسّر کے افسانے ان کے فنِ افسانہ کی ارتقائی عمل کی جھلک بھی پیش کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں ان کے سب سے پرانے افسانے 'خونِ جگر ہونے تک' اور 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' شامل ہیں جب کہ کچھ ہی پرانے افسانوں کی فہرست میں 'میرا نام شنکر ہے' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح تازہ ترین افسانوں کی فہرست میں 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن'، 'آرکی ٹیکٹ'، 'جنگل'، 'پرچھائیوں کا تعاقب' اور 'جیسلمیر' شامل ہیں۔ دیویندر اسّر اس مجموعے کے افسانوں میں اسی اضطراب کی کھوج میں مصروف نظر آتے ہیں جو اضطراب انسان کو چین سے نہیں بیٹھنے دیتا۔ اضطراب کی یہی کھوج دیویندر اسّر کو دوسروں سے الگ اور نمایاں کرتی ہے۔ مجموعے کے افسانوں میں کہیں کہیں موضوعات کی مماثلت کا عنصر بھی نمایاں ہے لیکن اس مماثلت کے باوجود ان موضوعات کی تکنیک کا ورتارہ انفرادیت کا حامل ہے۔ اسی طرح 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے افسانوں کی تکنیک کا استعمال مختلف کرداروں کی ضرورت کے پیشِ نظر استعمال ہوئی ہے جس سے افسانوں کے موضوعات میں یکسانیت کا عنصر کچھ زیادہ نمایاں طور پر محسوس نہیں ہوتا۔ بحیثیتِ مجموعی اگر ان کے افسانوی کرداروں پر غور کیا جائے تو ان کے اکثر کردار اپنی منزل کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہوئے کسی حد تک حساس اور مضطرب دکھائی دیتے ہیں۔ وہ اس لیے بھی کہ ان میں ایک طرف عدم اطمینانی کا عنصر موجود ہے جس کے نتیجے میں وہ مایوسی کا شکار نظر آتے ہیں اور دوسری طرف ان کے ان کرداروں کے ہاں اپنی منزل کا کوئی خاص تعین بھی نظر نہیں آتا اور ظاہر ہے منزل کے عدم تعین کے سبب ان کے ہاں واضح مستقبل کا سرے سے کوئی تصوّر ہی موجود نہیں ہوتا جس کے سبب یہ کردار ہمہ وقت خوف اور بے یقینی کی فضا میں خوابیدہ کیفیت میں سانس لینے پر مجبور رہتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ دیویندر اسّر کے اکثر افسانوی کردار تعلیم یافتہ اور ذہین ہونے کے باوجود بھی معدوم مستقبل کا شکار رہتے ہیں۔ اس پسِ منظر کے نمائندہ افسانوں میں 'جنگل'، پرندے اب کیوں نہیں اُڑتے'، 'وے سائڈ ریلوے سٹیشن' میں وینس اور دو ہاتھ'، وغیرہ شامل ہیں۔ دیویندر اسرّ کے افسانوی کرداروں میں درد کی دھیمی کسک کی فضا پائی جاتی ہے جس میں آرزومندی اور تخلیق کے استعارے بھی ملتے ہیں، یہ کردار دریاؤں کا سینہ چیرنے، پہاڑوں کی بلند چوٹیاں سر کرنے کے اور اپنی صلیب خود اٹھا کر چلنے کی جدوجہد کرتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔

'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے اکثر افسانے زندگی کے ان تلخ حقائق سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کے سبب زندگی سنگدل ہو جاتی ہے۔ مجموعے کے افسانوں کا یہی موضوع رہا ہے کہ اس دنیا میں انسانیت کی اس قدر تذلیل کیوں ہو رہی ہے اور مادہ پرستی کے اس دور میں انسان اس قدر بے بس اور کمزور کیوں ہے کہ انسان ایک چیڑ کا درخت بن کر جینا چاہتا ہے۔ چیڑ کا درخت انسانی تلخ زندگی کا استعارہ سا یوں بھی بن کر رہ گیا ہے کہ چیڑ کا درخت بھی اپنے ہی کانٹوں سے زخمی ہو جاتا تو اس کے جسم سے رستا ہوا مادہ، اس کی جڑوں تک پہنچنے لگتا ہے۔ انسان بھی اپنے سر پر اپنے غموں کی گٹھڑی اٹھائے چل رہا ہوتا ہے تو اس کے جسم کا پسینہ بہتے بہتے اس کی ایڑیوں تک پہنچ جاتا ہے۔ لیکن جس طرح ببول کا سر نیچے نہیں جھکتا اسی طرح انسان بھی تا دمِ آخر غموں اور تکالیف کے سامنے سرنگوں نہیں ہوتا۔ یہی کچھ دیویندر اسّر کو بھی زندگی میں درپیش رہا،

لیکن پھر بھی زندگی کے دکھ اوراپنوں کی بیوفائیاں مل کر بھی کچھ بگاڑ نہ پائیں۔ دیویندر اسّر کا شمار ان ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے تیزی سے بدلتے حقائق کا سامنا ہی نہیں کیا بلکہ ان مسائل کی معرفت عرفانِ ذات تک رسائی بھی حاصل کی۔ ان کے افسانوی کردار حالات کے ستائے ہوئے اندر سے دکھی دکھائی دیتے ہیں تاہم عدم تحفظ اور اندرونی کرب کے ستائے ان کرداروں میں بھی انسانی ہمدردی کا جذبہ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے بعض افسانوں میں ہندی الفاظ کی کثرت بھی قاری کے دماغ میں چبھتی ضرور ہے۔ گو کہ بعض الفاظ عام فہم ہونے کی وجہ سے اردو کی انگشتری میں نگینے کی طرح بآسانی سما جاتے ہیں مگر 'اگیات واس'، 'یگ یگانتر' اور 'سنسکرتی' جیسے ثقیل الفاظ سمجھ میں تو کیا زبان پر ہی نہیں چڑھتے۔ دیویندر اسّر کا زیرِ بحث افسانوی مجموعہ اس بات کا بھی ثبوت ہے وہ ہر موضوع اور ہر انداز میں لکھنے کے سلیقے اور فن سے بخوبی آگاہ ہیں۔ وہ چاہیں تو کہانی کو طویل سے طویل تر بھی بنا سکتے ہیں یا پھر اس کے برعکس مختصر سے مختصر بھی۔ ان کا مختصر ترین افسانہ 'چاندنی اور جالے' محض تین صفحات میں سمٹا ہوا ہے۔ 'وہ ایک لمحہ'، 'خونِ جگر ہونے تک' اور 'کوئی بھی آدمی' ان کے مختصر افسانے ہیں لیکن اس اختصار کے باوجود بھی وہ موضوع کی کہانی پر اپنی گرفت مکمل طور پر برقرار رکھتے ہیں بالفاظ دیگر ان مختصر انسانوں میں وہ 'انبار نہیں شاہکار' کے کلیے پر کامیابی سے عمل پیرا ہوئے ہیں۔

دیویندر اسّر کے افسانوں میں عورت کے کئی روپ ظاہر ہوئے ہیں جن میں سے یہ تین قابلِ ذکر ہیں۔ عورت کا ایک روپ 'روشنی کا سفر' کی ہیروئن کا ہے۔ جس میں وہ اپنے محبوب کی اچانک موت کا عذاب جھیل رہی ہوتی ہے مگر اس کی پراسراریت سے آگہی اور مدد کی بجائے اس کے ہمسائے اس کے کردار پر انگلیاں اٹھانے لگتے ہیں۔ عورت کا دوسرا روپ 'آپریشن' افسانے کی 'ایرا' کا ہے جو اپنے خاوند سے بیزار اور اپنے عاشق 'رمیش' کے پیار میں اندھی ہو کر اپنے خاوند کے ایکسیڈنٹ پر پریشان ہونے کی بجائے خوشی سے پھولے نہیں سماتی بلکہ اس کی موت سے پہلے ہی رشتہ توڑتے ہوئے نرس سے مریض کے ساتھ اپنے رشتے و رتعلق سے منکر ہی ہو جاتی ہے۔ عورت کے تیسرے روپ 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' میں ایک جذباتی لڑکی اس طرح پیش کی گئی ہے کہ وہ محبوب پر اپنا سب کچھ لٹاتے ہوئے اس کے ناجائز بچے کی ماں بن جاتی ہے لیکن اس کا محبوب اور سماج دونوں اس کے بچے کو قبول کرنے کو تیار نہیں ہوتا۔ ماں باپ کے طعنوں سے تنگ آ کر وہ اپنے نوزائیدہ بچے کا گلہ ہی گھونٹ دیتی ہے۔ کچھ عرصہ جیل میں گزار کر پھر سے وہ ایک نوجوان کے ساتھ رات اس لیے بسر کرنے پر تیار ہو جاتی ہے کہ وہ اس سے ایک اور بچے کو جنم دے گی مگر وہ نوجوان اس کی خواہشات کی تکمیل کی بجائے اسے ہمیشہ کے لیے اپنا لیتا ہے۔ 'دیویندر اسّر کی یہ کہانیاں ایک طرف زندگی کی اذیتوں، سفاکیوں، مایوسیوں اور اندھیروں کا احساس دلاتی ہیں تو دوسری جانب ان کے پہلو سے انسانیت، رحمدلی اور دردمندی کی کرنیں بھی پھوٹتی محسوس ہوتی ہیں۔ دیویندر اسّر کے افسانے بحیثیتِ مجموعی ٹھہراؤ اور پختگی کی متوازن کیفیت لیے ہوئے ہیں جن میں مرد اور عورت کے مشترکہ دکھڑے، درد اور انسانی ناقدری کے المیے بیان ہوئے ہیں۔ دیویندر اسّر کا یہ مجموعہ خاص طور پر عورت کے مقام اور اور اس کی تقدیر کے بارے میں واضح بیانیہ پیش کرنے میں کامیاب ٹھہرا ہے۔ دیویندر اسّر کی کہانیاں ایک طرف زندگی کی اذیتوں، سفاکیوں،

مایوسیوں اور اندھیروں کا احساس دلاتی ہیں تو دوسری جانب ان کے پہلو سے انسانیت اور رحم دلی و دردمندی کی کرنیں بھی پھوٹتی محسوس ہوتی ہیں۔ دیویندر اسّر کے افسانے بحیثیتِ مجموعی ٹھہراؤ اور پختگی کی متوازن کیفیت لیے ہوئے ہیں۔

دیویندر اسّر کے چاروں افسانوی مجموعوں میں قاری کی ملاقات خودکشی کرنے والوں یا پھر خودکشی کی جانب مائل کرداروں سے ملاقات ہوتی ہے۔ جن سے یہ تاثر قائم ہونے لگتا ہے کہ دیویندر اسّر کہیں خودکشی کروانے کے مبلغ تو نہیں؟ دیویندر اسّر کے اکثر کردار زندگی کے واضح مقاصد معدوم یا موہوم ہونے کے سبب زندگی پر موت کو ہی ترجیح دیتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ مسئلہ دیویندر اسّر کے بعض کرداروں کی مناسبت سے بجا سہی مگر کوئی رائے قائم کرنے سے قبل اس اہم نکتے کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ بحیثیت مجموعی ان کے افسانوی کردار زندگی سے فراریّت یا زندگی پر موت کو ترجیح دینے کی بجائے زندگی سے پیار کرنے والے اور عملی جدوجہد کے ترجمان ہیں۔ یہ افسانوی کردار مشینی انقلاب کے بھینٹ چڑھنے کے باعث مصنوعی زندگی گزارتے ہوئے اپنی زندگی کی معصومیت کھو جانے کا رونا روتے بھی نظر آتے ہیں۔ کیونکہ اب وہ خوشی اور راحت کے حصول میں فطرت پرست ہوتے ہوئے پرندوں کی پرواز، دریاؤں کی روانی یا پھر عورت کی دلآویز مسکراہٹ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ دیویندر اسّر کے کرداروں میں خودکشی کرنے یا پھر لاپتہ ہو کر منظر سے غائب ہو جانے کی روش عام سی دکھائی دیتی ہے۔ جو کرداروں کی فراریت اور حقائق سے منہ چھپانے پر دلالت ہے۔ لیکن افسانہ نگار خودکشی کے اس عمل کے پیچھے چھپے درس سے آشنا کرنے کے لیے کرداروں کی خودکشی کے توسط سے یہ درس دینا چاہتا ہے کہ زندگی ایک بار ہی ملتی ہے اس لیے زندگی سے محبت کی جائے نہ کہ ان شکست خوردہ کرداروں کی طرح موت کو گلے لگا لیا جائے۔ اس کے علاوہ کرداروں میں خودکشی ایک نظریے کی صورت عیاں ہوتی ہے۔ ان کے کردار اس وقت خودکشی کی جانب مائل ہوتے ہیں جب ''احساس'' کو زندہ رکھنے کے لیے جسم کا فنا ہونا ضروری ہو جاتا ہے۔ خودکشی کرنے والے افسانوی کرداروں میں مردوں کی نسبت نسوانی کردار زیادہ تعداد میں خودکشی کے مرتکب ہوئے ہیں جن کا تعلق آرٹ کے شعبے سے ہوتا ہے۔ دیویندر اسّر کی کہانیوں میں اخلاقیات کا درس اور روحانیت کا عکس ساتھ ساتھ ملتا ہے۔ دیویندر اسّر اپنے افسانوی کرداروں میں پائی جانے والی روحانیت اور متصوفانہ لہر کا بخوبی دفاع کرتے ہوئے کہتے ہیں کچھ لوگ تو بم بنا کر اور انقلاب کے نام پر ریل کی پٹریاں اکھاڑتے وقت اپنی زندگیاں تک داؤ پر لگا کر پراسرار ہو جاتے ہیں اور کچھ اس کے برعکس انسان کشی کرنے لگتے ہیں؛ دیویندر اسّر صوفی نہ ہونے کے باوجود انسان کا اصل راز پانا چاہتے ہیں اور راز کی تہہ تک پہنچنے کا یہی تجسس ہی ان کے مرکزی کرداروں میں سے عموماً جھلکتا محسوس ہوتا ہے۔

دیویندر اسرّ کے غیر مدوّن افسانوں میں سے 'میوزیم'، 'بیتے موسم کا مکالمہ' اور 'نئی رت کا راگ' اور 'مسٹر روشو' کے عنوان سے افسانے آبا و اجداد سے عقیدت اور اپنے ماضی کی تلاش و جستجو کا سفر ہے۔ ان افسانوں کے کرداروں کے حوالے سے دیویندر اسرّ نے اپنے ماضی کا سفر کرتے ہوئے بیتے ماضی سے کرداروں سے قاری کی ملاقات کروائی ہے۔ 'میوزیم' افسانے کے پسِ منظر میں تلاشِ ذات کی تڑپ پر مبنی مابعد الطبیعیاتی رنگ میں رنگے اس افسانے کا منظر نامہ 'پرندے اب

کیوں نہیں اڑتے' کے افسانے 'وے سائڈ ریلوے اسٹیشن' کے آغاز اور 'جنگل' افسانے کے اختتام سے کافی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ ' آدمی پرندہ ہے' کے عنوان سے غیر مدوّن افسانے میں انسان اور پرندے کی عادات میں مماثلت تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ پرندے کی آزادی کی فطرت اجاگر ہوئی ہے کہ کس طرح طوطا پرندہ پنجرے میں آرام سے ملنے والی چوری چھوڑ کر موقع ملتے ہی اڑ جاتا ہے۔ اسی طرح پنجرے میں بند پرندے کو آزادی دلانے کے لیے اکھٹے ہو کر شور مچانے والے پرندوں کے پسِ منظر میں انسانوں کو ترغیب دلائی گئی ہے کہ اگر پرندے اپنے ہم نفسوں کو تکلیف میں نہیں دیکھ پاتے تو پھر ایک انسان دوسرے انسان کو دکھ اور مصیبت میں مبتلا دیکھ کر لاتعلق کیونکر رہ سکتا ہے۔ جس طرح انسان بلندیوں کو چھوتے ہوئے چاند پر بھی پہنچ جائے تو وہ بطور انسان زمین سے نہ تو اپنا ناطہ توڑتا ہے نہ ہی زمین سے دور رہ کر وہ اپنی فطرت اور انسان ہونے کی حیثیت بھولتا ہے اسی طرح ایک پرندہ انسان کے ساتھ رہنے کے باوجود بھی اپنی آزادی کبھی نہیں بھولتا کیونکہ کسی دوسرے کی زندگی جینا زندگی کے ساتھ دھوکے اور وشواس گھاٹ کے مترادف ہے۔ دیویندر اسّر کے طویل اور آخری افسانے 'مسٹر روشو' کے آغاز سے ہی قاری کو آگاہی ہونے لگتی ہے کہ 'مسٹر روشو' کی تہہ در تہہ کہانی دراصل دیویندر اسّر کی اپنی ہی داستانِ حیات ہے جس میں انھوں نے فنٹاسی یا پھر رمزیت وغیرہ کا بھرپور استعمال کیا ہے جسے عام قاری بآسانی ہضم ہی نہیں کر پاتا۔ 'مسٹر روشو' افسانے کے اختتام میں ہوٹل میں دھماکے سے قبل کہانی کی مختلف تہیں قاری کو پریشان ضرور رکھتی ہے کہ 'مسٹر روشو' کے کردار میں آخر ہے کون؟ کہانی سننے والا یا پھر کہانی سنانے والا۔ 'مسٹر روشو' افسانے میں بھی ان کے دیگر افسانوں ' کالی بلی'، 'میں وینس اور دو ہاتھ' اور ' کالے گلاب کی صلیب' کی طرح ذی روح کرداروں کے درمیان کالی بلی کا ورود ہوتا ہے۔ اسی طرح دیویندر اسرّ نے اپنے غیر مدون افسانوں میں بھی ماورائے حقیقت اور مابعد الطبیعیاتی کرداروں سے بھرپور استفادہ کیا ہے بلکہ مسٹر روشو افسانہ ان کے ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے آخری باب کی یاد دلاتا ہے جس میں مافوق الفطرت روپ میں کبھی ان کی ماں تو کبھی سابقہ محبت 'شیلی' ان کے سامنے آن کھڑی ہوتی ہے۔

مذکورہ ناول منظرِ عام پر آنے سے قبل اردو ادب میں ناول نگاری کے بنے بنائے اصولوں کے تحت مخصوص لگا بندھا سا فریم ورک اور متعین فارمولا مروّج رہا جس میں حیران کن طور پر اک عرصے تلک کسی نئے تجربے یا تبدیلی کی ضرورت محسوس نہ کی گئی اور نہ ہی کسی نئے تجربے کی کاوش دیکھنے میں آئی۔ نتیجتاً کوئی ناول اپنا جداگانہ طرز اسلوب متعین کر ہی نہ پایا۔ البتہ چند ایک سوانحی ناولوں نے مقبولیت کے سفر کی سیڑھیاں چڑھنی شروع ضرور کیں مگر ادبی کاوش کے اس سفر کا اختتام بھی بیانیہ الجھاؤ کے شکار قرۃ العین کے ناول ' آگ کا دریا' پر ہی نظر آیا۔ کسی بھی صاحبِ اسلوب کو دوسروں ادیبوں سے ممیّز کرنے میں اس کی زبان بڑا اہم کردار ادا کرتی ہے؛ جس کی مثال 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی صورت ہمارے سامنے ہے۔ دیویندر اسرّ نے ہندی زبان پر عبور حاصل ہونے کے بعد ۱۹۸۶ء اپنے شہپارے کی تخلیق میں پہلے تو ہندی زبان کا استعمال کیا اور دو سال بعد ہی ۱۹۸۸ء جب اسے اردو زبان کا لبادہ اوڑھایا تو عام قاری کی اس فن پارے کے مخصوص اسلوب سے شناسائی کے بعد تو اس کی مقبولیت اور شہرت کو جیسے چار چاند لگ گئے۔ دیویندر اسّر نے معاشرے کے باسیوں کا سیاسی سماجی ثقافتی

اور نظریاتی پس منظر میں مطالعہ کرتے ہوئے انھیں درپیش حقیقی مسائل کے منفی اثرات سے پردہ اٹھایا ہے۔ دیویندر اسّر کے خیال میں تخریب بے راہ روی اور اقدار کے زوال کے سبب ہی، تنہائی بیگانگی اور جبر و استبدال کی زنجیروں میں جکڑے معاشرے کی عمارت میں خوف و دہشت کی گونج ہی سنائی دے رہی ہے جس سے وجودیوں کے نظریے کی کسی حد تک تائید ہوتی ہے کہ ان دگرگوں حالات کے تناظر میں انسان تو مر چکا ہے اور زندہ نظر آنے والے باقی افراد دراصل معاشرے کے غیر مفید اور غیر مستند لوگوں کا محض جم غفیر ہے۔ دیویندر اسّر نے 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کی ہیئت و تکنیک کے حوالے سے مروّجہ بین الاقوامی معیار کی متابعت میں اردو کے ناول سے متعلق متعین مروّجہ فارمولے سے اجتناب برتتے وقت بخوبی اندازہ لگالیا تھا کہ اب ناول مروّجہ متعین فارمولے کا دست نگر رہنے کی بجائے فکری اور معنوی سطح کے علاوہ فنی سطح پر بھی مغربی اثرات سے مستفید ہو رہا ہے۔ چنانچہ فکشن کے لگے بندھے اصولوں سے بغاوت اور فراریت قاری کو 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' میں جا بجا نظر آتی ہے۔ یہ ناول معاشی و معاشرتی حالات و واقعات اور سماجی روّیوں کے مابین کڑیاں ملانے میں مدد دیتا ہے جس سے قاری پر ناول نگار کی فنی اور شخصی خوبیاں کھل کر عیاں ہوئی ہیں۔ دیگر قارئین کی طرح حیدر قریشی بھی؛ ناول کے مطالعے کے بعد دیویندر اسّر کے زندگی کے اس نصب العین سے متفق نظر آتے ہیں کہ انھیں پرندوں سے زیادہ ان کی اڑان میں مزہ محسوس ہوتا ہے۔ اسی طرح دیویندر اسّر پھول سے زیادہ اس کی خوشبو کے دلدادہ، دل کی بجائے دھڑکن اور جسم کی بجائے روح کا مطالعہ کرنے میں زیادہ سکون محسوس کرتے ہیں۔

۵.۳۔ ماحصل:

قراۃ العین حیدر کی طرح دیویندر اسّر نے بھی دل و دماغ میں ثبت ہجرت کے داغ، قاری کے سامنے مختلف افسانوی رنگوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے خصوصاً دیویندر اسّر کی عورت تو تقسیم کے بعد جس کرب سے گزری ہے اس کا رنگ ہمیں قرۃ العین حیدر کی 'فصلِ گل آئی یا اجل آئی' کی عورت کی طرح دیویندر اسّر کی ہیروئن نیلما بھی 'زندگی موت اور خلا'، 'مکتی'، 'ننگی تصویر'، 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے' وغیرہ میں واضح نظر آتا ہے۔ جس طرح قرۃ العین حیدر نے طوائف کی زندگی اپنے افسانوں کا موضوع بنانے سے گریز نہیں کیا اسی طرح دیویندر اسّر نے بھی اپنے مختلف افسانوں 'زندگی خلا اور موت'، 'ننگی تصویر'، 'مکتی' وغیرہ میں عورت کو طوائف کے روپ میں پیش کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ہاں 'اگر پت جھڑ کی آواز' اور 'داغ داغ اجالا' شعور کی رو میں لکھے گئے افسانے ہیں اور 'کیکٹس لینڈ' جیسے علامتی افسانے بھی ملتے ہیں تو دیویندر اسّر کے ہاں بھی شعور کی رو میں مرتبہ مکمل ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' کے علاوہ 'جیسلمیر'، 'سدھارتھ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور مسٹر روشو کے عنوان سے لکھے گئے بھر پور علامتی افسانے بھی موجود ہیں۔ اسی طرح قرۃ العین حیدر کا افسانہ 'ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی' میں ہمیں متصوفانہ رنگ نظر آتا ہے تو دیویندر اسّر کے افسانوں 'کالے گلاب کی صلیب'، 'جنگل' اور 'سدھارتھ' جیسے افسانوں میں بھی یہی متصوفانہ رنگ دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح قرۃ العین کے افسانے 'جن لولوتارا تارا' نے جاگیردارانہ نظام کی مٹتی تہذیب اور منافقت کی عکاسی اور سرمایہ دارانہ طبقے کے کھوکھلے پن اور تنگ نظری کی تصویر کشی کی گئی ہے تو یہی تصویر ہے دیویندر اسّر کے افسانے 'ایک شام کی بات چیت' کے ذریعے بھی پیش ہوئی ہے۔

انتظار حسین عموماً ماضی کی گم شدہ روایات کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہوئے، دیویندر اسّر کی طرح اپنے ہجرت کے کرب کے داغ مٹانے کی کوشش میں مگن نظر آتے ہیں۔ مذکورہ موضوعات ان کے ابتدائی مجموعات 'گلی کوچے' اور 'کنکری' میں اسی طرح نمایاں ہیں جس طرح دیویندر اسّر کے افسانوں 'زندگی موت اور خلا'، 'مکتی'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'صدائے شام کا زخمی پرندہ'، اور 'مسٹر روشو' جیسے افسانوں میں عکس انداز ہوئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے بھی مذکورہ دونوں مجموعات 'گلی کوچے' اور 'کنکری' کو انتظار حسین کے ابتدائی دور سے مختص کیا ہے۔ انتظار حسین نے ماضی کی روایات اور دیومالائی کہانیوں کو جدید دور کے تقاضوں کے پیشِ نظر نئی جدت میں ڈھال کر اردو افسانے کو نئی تکنیک سے مالا مال کیا ہے، جو بقولِ جوگندر پال زندگی کے مسائل کے اظہار کے لیے از بس ضروری ہے۔ انتظار حسین نے ۱۹۴۸ء میں 'قیوما کی دکان' کے عنوان سے پہلا افسانہ لکھ کر اپنے افسانوی ادب کا آغاز اس وقت کیا جب پاک و ہند کی دونوں اطراف ہجرت کے کرب اور فسادات کا رونا رویا جا رہا تھا۔ ہجرت کے کرب کے پسِ منظر میں انتظار حسین کا افسانہ 'ہندوستان سے ایک خط' نمائندہ افسانہ ہے۔ دیویندر اسّر کے اسی پسِ منظر میں لکھے گئے افسانوں کی طرح انتظار حسین کے اکثر افسانے کبھی تو قاری کو اپنے ساتھ پیچھے رہ جانے والی گلی محلوں اور بازاروں میں لیے لیے پھرتے ہیں اور کبھی افسانوی کردار لاہور کے گلی محلوں میں گڑ اور گجک کی لذت تلاش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ دیویندر اسّر کی افسانوی تدبیر کاری کا رنگ انتظار حسین کے ہاں بھی موجود ہے مگر انتظار حسین

کے ہاں یہ رنگ قدرے مختلف انداز میں ظاہر ہوا ہے کیونکہ انتظار حسین کے ہاں داستانی طرزِ، ہی ان کے اندازِ بیان کا نمونہ بنی لیکن دیویندر اسرّ کے ہاں افسانہ، ایک ایسے شخص کا فکری مشاہدہ بن کر سامنے آیا جو سماج کو فکر کی آنکھ سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور ساتھ ہی اپنی کہانی کی تیز روی پر؛ قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے، کوئی آنچ بھی نہیں آنے دیتا۔

دیویندر اسّر کی طرح بلراج مین را کا اندازِ فکر ایک سچے ادیب ہونے کی گواہی دیتا ہے۔ ان کا ہمیشہ ادبیت کا اصرار رہا ہے۔ مصلحت پسندی اور صلح کل جیسا روّیہ مین را کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ ان کے خیال میں خراب لکھنا اپنا اور قاری دونوں کا قیمتی وقت برباد کرنے کے مترادف ہے۔ مین رانے ادبی حوالے سے رائے زنی کرتے ہوئے تعلقات اور دوستی کو ہمیشہ بالائے طاق رکھا۔ دیویندر اسّر کی طرح مین را بھی ادبی تنظیموں کو ادب کو نقصان پہنچانے کا ذمہ دار ٹھہراتے ہیں۔ جس طرح بلراج مین را صاف گو اور وقت کے ساتھ سمجھوتہ کرنے کے خلاف ہیں یہی کچھ ہمیں دیویندر اسّر کی ادبی اور ازدواجی زندگی میں دکھائی دیتا ہے بلکہ دیویندر اسّر تو اُس وقت ایک قدم اور آگے نکل جاتے ہیں جب وہ اپنی بیوی کے رات دروازہ کھولنے سے انکار پر اپنا گھر ہی ہمیشہ کے لیے چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ اسی طرح منافق اور موقع پرست سیاسی اور ادبی تنظیموں کو بھی خیر باد کہہ دیتے ہیں۔ جہاں دیویندر اسّر اور بلرج مین را کے ہاں دنیاوی و ادبی زندگی اصولوں کے معاملات میں مکمل مسابقت پائی جاتی ہے وہیں دیویندر اسّر کے بعض افسانوں میں قاری بلراج مین را کا نظمیہ انداز واضح طور پر محسوس کر سکتا ہے۔ دیویندر اسّر کے افسانہ 'جیسلمیر' اور 'بچہ رو رہا ہے' اس کی واضح مثالیں ہیں۔ بلراج مین را کے اکثر افسانوی کردار بھی دیویندر اسّر کے کرداروں کی طرح خودکشی کی جانب مائل رہتے ہیں۔

جوگندر پال کے ہاں پایا جانے والا جنگلوں، بندروں کا ذکر، علامتیت و اسطوری امیجز کی تجسیم وغیرہ کا رنگ ہمیں دیویندر اسّر کے افسانوں میں بھی محسوس ہوتا جس کی مثال میں 'کالے گلاب کی صلیب'، 'کالی بلی'، 'بجلی کا کھمبا' اور 'میں وینس اور دو ہاتھ' وغیرہ کے عنوان سے افسانے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ جوگندر پال کے افسانے 'پناہ گاہ' میں ہندو مسلم فسادات کے پسِ منظر میں بپا ہونے والی قتل و غارت کے پسِ منظر میں دیویندر اسّر نے بھی کئی افسانے مرتب کیے ہیں جو یہ ثابت کرتے ہیں کہ ہجرت اور تقسیم کا یہ خونی ڈرامہ، جاگیردارانہ مفادات اور حکمران ٹولے کے سیاسی اشاروں پر ہی رچایا گیا تھا کیونکہ یہاں کے باسی تو پیار محبت کا بیج بو کر اپنی دھرتی کو حسین وادی میں تبدیل کرنے کا جتن کرتے ہیں مگر یہاں کا حکمران طبقہ ان کی محنت پر پانی پھیر دیا کرتا ہے۔ 'بیک لین' افسانے میں بھی سرمائی دارانہ نظام کی اندرونی خباثت اور امرا کی گندگی کو قاری کے سامنے رکھا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار متوسط اور اعلیٰ طبقہ کی کوٹھیوں کے سامنے رکھے کوڑا دانوں سے کوڑا اکٹھا کرتے ہوئے ان میں سے کام کی اشیا کی تلاش کے بعد انھیں بازار میں مہنگے داموں فروخت کرتے ہوئے اپنا پیٹ پال کر زندگی کی گاڑی چلاتا تھا۔ جوگندر پال کی طرح دیویندر اسّر کے بعض افسانوں میں بھی معاشرے کی اسی روش کی عکاسی ہوئی ہے۔ نظمیہ انداز میں مرتبہ 'بچہ رو رہا ہے' کے افسانے میں بھی راوی کو بچہ کوڑے دان میں سے بلکتا ہوا ملتا ہے۔ اسی طرح 'مارگریٹ' افسانے کی ہیروئن کو بھی ماں کی قبر کے قریب سے نوزائیدہ بلکتی بچی ملتی ہے۔ 'ایک پری کتھا' میں بھی موسیقار کو

ایک بچی کوڑے دان میں سے ملتی ہے جسے وہ لے پالک بیٹی کے طور پر پال پوس کر جوان کرتا ہے۔ جوگیندر پال کے افسانوں کی طرح دیویندر اسّر کے مذکورہ افسانے بھی معاشرے کے دوہرے معیار کے منہ پر زوردار طمانچہ ہے۔

سرمائیہ دارانہ نظام کے استحصالی روّیے کے موضوع پر جوگندر پال کے افسانے 'تخلیق' کا رنگ دیویندر اسّر کے افسانے 'پرانی تصویر نئے رنگ میں بھی نمایاں ہے۔ جس میں مرکزی کردار 'سوبھ' ایک طرف تو محبوبہ سے پیار کرتے ہوئے اس کی جانب میل آنکھ سے دیکھنے کا بھی روادار نہیں مگر دوسری طرف وہ ایک فاحشہ سے اپنی جنسی پیاس کی تسکین بھی کرتا ہے۔ دیویندر اسّر کا 'بجلی کا کھمبا' افسانہ بھی اسی پسِ منظر میں مرتب ہوا ہے۔ جس میں ایک طرف تو امیرزادی اپنے استاد کے ساتھ رنگ رلیاں مناتے ہوئے اپنے لیے بیرونی ملک اعلیٰ تعلیم کے حصول کی راہیں ہموار کرتی ہے۔ اور دوسری طرف اس کا بھائی مجبورا، بے کس اور لاچار غریب لڑکیوں کی عزتوں سے کھلواڑ کرتا ہے۔ دیویندر اسّر نے اپنے افسانے 'سنک کافی' میں بھی امیر طبقے کے بگڑے کردار سامنے لائے ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے 'پلازم کے جراثیم' میں امریکی حکومت کے مطلق العنانی اور عیاشی کی داستانیں پیش کرتے ہوئے غریب ممالک کے محکوم طبقے کی مجبوریاں اجاگر کی ہیں۔ 'حسن اور آئینہ' افسانہ مکمل طور پر غریب اور لاچار طبقے کی مجبوریوں کی منظر کشی کرتا ہے کہ کس طرح غریب طبقے کی بیٹیاں امیروں کے ہاتھوں لٹ جایا کرتی ہیں۔ 'ننگی تصویر' افسانے میں بھی مجبور و لاچار جوان لڑکی کی مجبوریوں کی داستان ماورائی انداز میں پیش ہوئی ہے۔ دیویندر اسّر کا 'گلین' کے عنوان سے افسانہ امیر لوگوں کی عیاشی اور جھوٹی عزت اور شان کے متوالوں کی کہانی پیش کرتا ہے کہ کس طرح امیر اور باثر طبقے کے اشرافیہ جھوٹی شہرت کے متوالوں سے اپنا خراج وصول کر لیتے ہیں۔ الغرض افسانے کا قاری، جوگندر پال کے افسانوں کا رنگ دیویندر اسّر کے ہاں بھی واضح طور پر عکس انداز ہوتا محسوس کر سکتا ہے۔

اشفاق احمد کے افسانوں کا جذبۂ محبت جذباتی رنگ میں، ان کے میلانِ طبع میں پاکیزگی اور خیر کی فضا پیدا کرنے کا سبب ہے۔ تصوّف کے علاوہ ان کے ہاں طنزیہ رنگ اور مزاحیہ اندازِ بیاں بھی ملتا ہے۔ طنز و مزاح کے پسِ منظر میں اشفاق احمد نے بڑی حکومتوں اور ممالک کے ہاتھوں تیسری دنیا کی بے بسی کی کہانیاں بیان کی ہیں جن کا عکس ہمیں دیویندر اسّر کے 'پلازم کے جراثیم' اور 'انسان اور انسان' میں بھی نمایاں نظر آتا ہے جن میں امیر ملکوں کی مطلق العنانی اور غریب ممالک کی محکومی کی داستانیں پیش کی گئی ہیں۔۔ اسی طرح اشفاق احمد نے فساداتِ ہجرت کے پسِ منظر میں 'گڈریا' کے عنوان سے بھی اپنا نمائندہ افسانہ مرتب کیا ہے۔ اشفاق احمد کے 'گڈریا' کی کہانی دیویندر اسّر کے 'زندگی خلا اور موت'، 'مکتی'، 'ننگی تصویر'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'' اور 'مسٹر روشو' میں بھی نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ اشفاق احمد میں پاکستانیت کوٹ کوٹ کر بھری ہے جس کی گواہی ہندوستان کے اہلِ قلم بھی دیتے ہیں۔ اشفاق احمد کی پاکستانیت اور پاک سرزمین سے گہری محبت دیویندر اسّر کے ہاں بھی اس وقت ابھر کر سامنے آتی ہے جب وہ پاکستان کے شہر کیمبل پور اور اپنے جنم بھومی حسن ابدال کو یاد کرتے تھے۔ کیمبل پور کی یاد اور تڑپ میں انھوں نے پورا مضمون 'دل کی بستی' کے عنوان سے لکھا جو ڈگری کالج اٹک (کیمبل پور کا نیا نام) کے جریدے 'مشعل' کے گولڈن جوبلی نمبر میں شائع ہوا تھا۔ اسی طرح ۱۹۶۵ء میں پاک بھارت

جنگ چھڑنے پر دیویندر اسّر کو شدید ذہنی وقلبی صدمہ پہنچا تھا۔ بھارت کے کیمبل پور شہر پر بم گرانے کے واقعے پر ان کے شعور میں شہر کی بربادی کا صدمہ رچ بس گیا تھا جوان کا اس سرزمین سے دلی لگاؤ کا اظہار بھی ہے۔ دیویندر اسّر ابتداً کمیونزم کے پرچارک تھے مگر پھر رفتہ رفتہ انھیں کمیونزم، سیاست بلکہ ہر قسم کی سیاست سے نفرت ہو گئی تھی۔ اسی طرح اشفاق احمد بھی سیاستدان اور حکمران طبقے سے نفرت کا اظہار اپنے افسانوں میں کرتے رہے ہیں۔

نند کشور وکرم اور دیویندر اسّر کی زندگی کا پل پل اکٹھا گزرا۔ ان کی باہمی سوچ بھی ایک ہی رنگ میں رنگی تھی۔ نند کشور وکرم کو بھی اپنے جنم بھومی سے شدید لگاؤ ہے۔ بلکہ اس سال وہ پاکستان آئے تو راولپنڈی کے مضافات میں اپنے سابقہ گاؤں اپنے نوے سالہ دیرینہ دوست سے ملکر بہت جذباتی ہو گئے تھے۔ نند کشور وکرم کے افسانوں اور ناولوں میں دیویندر اسّر کی طرح ہجرت کا کرب اور اپنے جنم بھومی سے عقیدت واحترام کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ نند کشور وکرم کا افسانہ 'ایک پاکستانی کی موت' تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے دیویندر اسرّ کی زندگی کی سب سے بڑی خواہش کو سامنے رکھتے ہوئے تحریر کیا ہے۔ 'ایک پاکستانی کی موت' کا کردار پاکستان سے ہندوستان زبردستی ہجرت پر مجبور کر دیا جاتا ہے مگر اس کے دل سے اپنی جنم بھومی سے اس کی عقید ومحبت مرتے دم تک قائم رہتی ہے مگر اس کی دوبارہ پاکستان آنے کی خواہش دل ہی میں رہ جاتی ہے اور اسے دیویندر اسّر کی طرح اپنے 'دل کی بستی' میں دوبارہ آنا نصیب ہی نہیں ہوتا۔ اسی طرح اگر نند کشور وکرم نے اپنا ایک افسانہ 'مٹی کی خوشبو' کے عنوان سے مرتب کیا ہے تو دیویندر اسّر کا مکمل ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' اشاعت پذیر ہوا تھا۔ نند کشور وکرم میں کمال کی درویشی کی صفت پائی جاتی ہے تو دیویندر اسّر بھی ان کے دوست ہی تھے، ان میں بھی درویش صفت انسان ہونے کا مادہ کوٹ کوٹ کر بھرا تھا۔ جس طرح نند کشور وکرم کے ناول 'انیسواں ادھیائے' میں تصوف کی طرف جھکاؤ صاف دکھائی دیتا ہے تو تصوف کی یہ جھلک دیویندر اسّر کے افسانوں 'جنگل'، 'کالے گلاب کی صلیب' اور 'پرندے اب کیوں نہیں اڑتے' کے عنوان سے افسانوں میں بھی نمایاں ہے۔ دیویندر اسّر نے افسانوی دنیا میں قدم دھرتے ہوئے اپنے افسانوں میں عقلیت اور منطقی اندازِ فکر اپنانے کی بھرپور کوشش کی ہے مگر ساتھ ہی معاشرتی روّیے، اک صوفی کی نظر سے دیکھتے ہوئے بطور انسان دوست، سماج کی گندگی وغلاظت پر اپنی صوفیانہ پھٹی پرانی میلی ردا ڈال کر معاشرے کا گند چھپانے کی کوشش بھی کرتے نظر آئے۔ دیویندر اسّر سے قبل بھی تصوف کی یہ زیریں لہر، خالصتاً اردو داستان کی صنف کے زیرِ اثر، ہمارے ہاں شعوری سطحیت کے ساتھ موجزن رہی۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے جہاں جاگیردارانہ اور سرمائیہ دارانہ کے خلاف استحصالی مرثیہ، تاریخ کے آئینے میں پیش کرتے ہوئے مادیت پرستی، طبقاتی کشمکش، حرص وہوس، ظلم وستم کے خلاف بھرپور آواز اٹھائی ہے وہاں معاشرے کے سیاسی اور سماجی وڈیروں کے جاگیردارانہ اور سرمائیہ دارانہ استحصالی نظام کے خلاف بھرپور آواز اٹھانا، دیویندر اسّر کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ اگر ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے منفرد اسلوب، علامتی وتجریدی اندازِ معنویت اور منفرد تحریر نے جدید اردو افسانے کو خوبصورتی سے ہمکنار کیا ہے تو دیویندر اسّر نے بھی مرزا حامد بیگ کی طرح اپنے افسانوں میں قاری کی دلچسپی کے لیے ہر

قسم کا سامان مہیا کیا ہے۔ دیویندر اسّر کبھی تو اکہری تہہ کی کہانی اور سادہ بیانیے سے کام لیتے تو کبھی 'پرچھائیوں کا تعاقب' کرتے نظر آتے ہیں اور متعدد افسانوں میں انہیں تجریدیت، علامتیت اور رمزیت کی چادر اوڑھے بھی دیکھا گیا ہے۔ جس طرح ان کے افسانوں 'کالی بلی'، 'مفرور'، 'جنگل'، 'کالے گلاب کی صلیب'، 'میں وینس اور دو ہاتھ'، 'جیسلمیر' اور 'مسٹر روشو' وغیرہ کی کہانیوں کی دبیز تہہ تک رسائی کے لیے قاری کو گہرے مطالعے کی ضرورآن پڑتی ہے اسی طرح مرزا حامد بیگ کی معنویت تک عام قاری کی رسائی اگر مشکل نہیں تو آسان بھی نہیں ہے۔ ان کی معنویت کے اصل مفہوم تک رسائی کے لیے قاری کا ذہن رسا ہونا اس لیے بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں عموماً پہیلیاں اور بجھارتیں پیش کرتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے بھی ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی طرح اسطوری پگڈنڈیوں پر چلتے ہوئے 'پلازما کے جراثیم'، 'انسان اور انسان'، 'گیت اور انگارے'، 'میوزیم' اور 'سدھارتھ' جیسے افسانے تخلیق کرتے ہوئے تاریخ کے جھروکوں میں جھانکا ہے۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے افسانے 'مغل سرائے' کی کہانی میں جس طرح جاگیرداروں اور وڈیروں کے ہاتھوں غریب لوگوں کی بیٹوں کی عزتیں تارتار ہوتی دکھائی گئی ہیں، دیویندر اسّر نے بھی افسانے 'انسان خلا اور موت' کی نیلماں کے ساتھ معاشرے کے وڈیروں کی جانب پیش آنے والا ظالمانہ سلوک بیان کیا ہے۔ نیلماں کے خاوند سے پہلے تو اس کی سرکاری ملازمت چھین لی جاتی ہے پھر اس کا گھر زبردستی خالی کروایا جاتا ہے۔ جب وہ مل مزدوری کرنے لگتا ہے تو مزدوروں کی جانب سے حقوق کے لیے کی جانے والی ہڑتال کی سزا کے طور پر اسے مل مزدوری سے بھی علاحدہ کر دیا جاتا۔ اسی طرح اس کی رکشہ کھینچنے کی مزدوری انسانیت کے تذلیل گردانتے ہوئے اسے اس کام سے بھی منع کر دیا جاتا ہے۔ مجبوراً اس کی بیگم نیلماں جسم فروشی کرتے ہوئے اپنے خاندان کا پیٹ پالنے لگتی مگر یہی وڈیرے طوائفوں کے اڈے بند کروا کر اسے چوک میں سرِ عام دھندا کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ جب نیلماں کو چوک میں بھی دھندا کرنے سے منع کیا جاتا ہے تو وہ بھوک اور بیماری سے نڈھال ٹرین کے آگے کود کر خودکشی کر لیتی ہے۔ سیاسی اور سماجی وڈیروں کا یہی بہیمانہ سلوک دیویندر اسّر نے اپنے افسانے 'مکتی' میں بھی دکھایا ہے۔ افسانے کی ہیروئن 'لیلاونتی' کے گھر میں غنڈے گھس کر اس کی آنکھوں کے سامنے اس کے خاوند کو رسیوں سے باندھ کر نہ صرف اس کا گھر لوٹتے ہیں بلکہ اس کی بیٹی کی عزت بھی تارتار کرتے ہوئے ساتھ ہی اسے اغوا بھی کر کے لے جاتے ہیں۔ 'لیلاونتی' اپنی بیٹی 'شیلا' کی تلاش میں ہجرت سے پہلے اور بعد میں ہندوستان جا کر بھی، ماری ماری پھرتی رہتی۔ اس پر طرّہ یہ کہ اس کے خاوند کو بھی جاسوسی کے الزام میں گرفتار کرنے کے بعد سیاسی وڈیرے کی جانب سے اس کے خاوند کی رہائی سے صاف انکار کر دیا جاتا۔ نئے وطن میں بھی اپنے خاندان کے ساتھ وڈیروں کی جانب سے روا ظالمانہ سلوک سے دلبر داشتہ ہو کر 'لیلاونتی' بے ہوش ہو کر دم توڑ دیتی ہے۔

دیویندر اسّر نے تمام دنیاوی معاملات، مادی مسائل اور آلائشوں کے باوجود انسان کو اپنی روحانیت اور نفس کے دامن کو پاکیزہ رکھنے کا درس دیتے ہوئے بتایا ہے کہ دنیا و مافیہا سے منہ موڑ کر الگ تھلگ رہتے ہوئے روحانیت کا پرچار کرنا ایک آسان سا عمل ہے۔ مزہ تو جب ہے کہ ان جملہ مسائل اور مادی مصروفیات میں بھرپور حصہ لیتے ہوئے بھی انسان

برائیوں اور بداعمالیوں سے اجتناب برتتے ہوئے دنیاوی معاملات کے ساتھ ساتھ اپنی روحانیت کا در بھی وا رکھے۔ کیونکہ انسان فرشتے سے اعلیٰ مقام پر فائز تو ہوسکتا ہے، البتہ اس میں محنت زیادہ لگتی ہے۔ بعض نقاد دیویندر اسّر کے افسانوں میں کردار، ماجرا اور کلائیمکس وغیرہ کی عدم موجودگی کو ان کے افسانوں کی کمزوری پر محمول کرتے ہیں۔ لیکن در حقیقت اسے لگے بندھے معیار سے بغاوت کا نام تو دیا جاسکتا ہے مگر فکشن کی لحظہ بہ لحظہ بدلتی اُن اقدار اور معیار کو ہرگز نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جن تکنیکی معیاروں کی رو سے لکھے گئے افسانے، گریزاں کیفیات اور مبہم حقیقتوں کا لبادہ اوڑھے، دیویندر اسّر کی ایک اہم شناخت بن گئے ہیں۔ دیویندر اسّر کے افسانوں پر ترقی پسندی کا لیبل اس لیے نہیں لگایا جاسکتا ان کے زندگی کی بے یقینی کا عکس لیے اکثر افسانوی کرداروں کی داخلی زندگی میں ذاتی غموں اور المیوں کا کرب عکس انداز ہورہا ہے مگر اس کے باوجود بھی یہ کردار خلا میں زندگی گزارنے کی بجائے حقیقی دنیا میں رہتے ہوئے اپنی باطنی زندگی کا طواف کرتے ہی دکھائی دیتے ہیں، جن پر مشینی دور کی سفاکیت قبضہ جمائے بیٹھی ہے۔ دیویندر اسّر کے اکثر افسانوی کردار موجودہ زندگی کی تفاوت اور دوہرے معیار کو احسن طور پر بیان کرتے ہیں۔ دیویندر اسّر نے فطرت کے حسن اور فکر و دانش کا باہمی موازنہ پیش کرتے ہوئے سوال اٹھایا ہے کہ مادیت پرست معاشرہ اپنے دوہرے معیار کے اتباع میں پہلے تو ترقی کے نام پر گھنے جنگلوں کے پیڑ کاٹ کاٹ کر بستیاں اور شہر بساتا رہا اور اب اسی بستی اور شہر کے باسی، سائے اور سکون کی طلب میں پھر سے درخت لگانے کا پرچار کرتے پھر رہے ہیں۔ اس کے برعکس ان کا ایک کردار جب یہ کہتا ہے کہ 'ایک طرف مطالعہ، کتابیں، فکر و نظر، فلسفہ اور آرٹ اس کے لیے اقدارِ مطلق کی حیثیت رکھتے ہیں تو دوسری طرف حسن، معصومیت، جنسی کشش اور فطرت، افسانہ نگاری کے لیے معنویت اور دلکشی کا سرچشمہ ہیں' تو دونوں کرداروں کے بیانات میں کوئی واضح تضاد نظر نہیں آتا۔ مطالعہ اور فکر و دانش کبھی بھی مصنوعیت کی علامات میں شمار نہیں ہوسکتیں۔ فکر و دانش اور مطالعہ کبھی بھی عمارات، دفاتر وغیرہ کے متماثل اس لیے بھی نہیں ہو سکتا کہ عمارات وغیرہ کے جنگل میں تو انسانی فطرت اور فکر و دانش بلکہ انسانیت ہی دفن ہوکر رہ جاتی ہے مگر اس کے برعکس کتابیں اور دیگر فکری ذرائع تو آج کے دور کی برق رفتار زندگی کے پیدا کردہ پیچیدہ مسائل کے حل کے لیے ازبس ضروری ہیں۔ دیویندر کے افسانوں میں کرداروں کا مطمع نظر اگر ایک جانب زندگی کے حسن و معصومیت کی بازیافت اور عورت کے ازلی رشتے کی پذیرائی ہے تو دوسری جانب علم و آگہی اور تخلیق و جستجو اور فکری بھی موجود ہے۔

دیویندر اسّر کے افسانوی کرداروں میں اگر کہیں انسانی احساسات اور بھڑکتے جذبات شعلہ فشاں ہیں تو ساتھ ہی مرد عورت کے جسمانی تعلقات اور باہمی رغبت کی آنچ بھی محسوس ہوتی ہے تو کہیں اس کے برعکس صورتحال یعنی جسمانی تعلقات سے نفرت کی آگ کی حدت بھی دل کو گرمانے کے لیے موجود ہے۔ ان کے افسانوی کرداروں میں اگر کہیں انسانی احساسات اور بھڑکتے جذبات شعلہ فشاں ہیں تو ساتھ ہی مرد عورت کے جسمانی تعلقات اور باہمی رغبت کی آنچ بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ اسی طرح کہیں کہیں بالکل ہی برعکس صورتحال، یعنی جسمانی تعلقات سے نفرت کی آگ کی حدت بھی دل کو گرمانے کے لیے موجود ہے۔ دیویندر اسّر کے ہاں عورت بطور نسوانی کردار، اپنی ابتدائی زندگی ہی سے پیاسی اور برکھا کی

منتظر رہتے ہوئے مر جاتی ہے لیکن جسمانی لذت سے عدم دلچسپی کی بنا پر وہ جسمانی حظ اٹھانے کی کبھی کوشش تو نہیں کرتی مگر وہ اس عمل سے بیزار بھی نظر نہیں آتی۔ان کے کرداروں میں مرد اور عورت کی دوستی کے نقوش تو پائے جاتے ہیں مگر دوستی کے اس رشتے میں جنسی میلانات کو کچھ زیادہ اہمیت حاصل نہیں۔اسی لیے ان کے کرداروں کے اس تعلق میں جنسی رغبت اور جنسی عدم دلچسپی، دونوں صورتیں ملتی ہیں لیکن پھر بھی ان رشتوں میں جسم کی بجائے دل ہی کو اہمیت حاصل ہے۔دیکھا جائے تو دیویندر اسر کی کہانیوں میں متضاد میلانات محسوس کیے جاسکتے ہیں کیونکہ ایک طرف تو دیویندر اسّر کا اصل مسئلہ روح کی نجات کا مسئلہ ہے لیکن دوسری جانب روح کا راستہ بھی تو جسم سے ہو کر ہی جاتا ہے اسی لیے ان کی کہانیاں دل، دماغ اور جنس کی تکون بن کر ابھرآتی ہے۔دیویندر کی کہانیوں میں متضاد کردار نمایاں ہیں۔

دیویندر اسّر کے ہاں نمایاں مختلف روّیوں میں '**مابعدالطبیعیاتی روّیے**' افسانوی مجموعوں میں؛ 'ننگی تصویر'، 'کالے گلاب کی صلیب'، 'بجلی کا کھمبا'، 'کالی بلی'، 'مردہ گھر'، 'مفرور'، 'کینوس کا صحرا'، 'پری کتھا'، 'آرکی ٹیکٹ'، 'جنگل'، 'پرچھائیوں کے تعاقب میں'، 'جیسلمیر'، اور غیر مدوّن افسانوں 'میوزیم'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، صدائے شام کا زخمی پرندہ' اور 'مسٹر روشو' میں کھل کر سامنے آئے ہیں جب کہ مجموعوں کے افسانوں 'زندگی خلا اور موت'، 'مکتی'، 'چاندنی رات کا درد'، 'حسن اور آئینے'، 'جیب کترے'، 'مکان کی تلاش'، 'برا آدمی'، 'پھول بچہ اور زندگی'، 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'، 'ایک پری کتھا'، 'آپریشن'، 'روشنی کا سفر'، 'شمع ہر رنگ میں جلتی ہے'، 'کوئی بھی ایک آدمی' اور غیر مدّون افسانوں 'میوزیم'، 'سدھارتھ'، 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ'، 'آدمی پرندہ ہے'، اور 'مسٹر روشو' میں 'اخلاقی روّیوں' کا ظہار بھی ملتا ہے۔جہاں تک 'رومانی روّیوں' کا تعلق ہے تو مجموعوں کے افسانوں 'حسن اور آئینے'، 'گیت اور انگارے'، 'سنک کافی'، 'آنندا'، مکان کی تلاش، 'تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول'، 'سیاہ تل'، 'پرانی تصویر نئے رنگ'، 'روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس' درد کا درخت' کے علاوہ غیر مدّون افسانوں 'بیتے موسم کا مکالمہ'، 'نئی رت کا راگ' اور 'مسٹر روشو' میں رومانوی روّیے نمایاں طور پر عکس انداز ہوئے ہیں۔جب کہ '**سیاسی موضوعات**' دیویندر اسّر نے محدود تعداد میں چاروں مجموعوں کے افسانوں؛ 'پلازم کے جراثیم'، 'مکتی'، 'گیت اور انگارے'، 'انسان اور انسان'، 'مردہ گھر' اور غیر مدّون افسانوں 'میوزیم' اور 'سدھارتھ'، میں چھیڑے ہیں۔ سیاسی روّیوں کے برعکس انھوں نے اپنے افسانوں میں 'سماجی روّیوں' کو خوب جگہ دی ہے۔اس سلسلے میں 'زندگی خلا اور موت، پلازم کے جراثیم، مکتی، ننگی تصویر، انسان اور انسان، حسن اور آئینے، جیب کترے، جیل، سنک کافی، آنندا، مکان کی تلاش، نیند، سیاہ تل، گلین، بجلی کا کھمبا، مردہ گھر، مفرور، اک پری کتھا، بچہ رو رہا ہے، احساس کی کوئی منزل نہیں، ریلوے اسٹیشن، میرا نام شنکر، روشنی کا سفر، ایک شام اور وہ آدمی، کوئی بھی ایک آدمی، وہ ایک لمحہ' جب کہ غیر مدوّن افسانوں 'سدھارتھ، بیتے موسم کا مکالمہ، آدمی پرندہ ہے، اور مسٹر روشو' کے عنوان سے افسانے اس فہرست میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔

﴿ختم شد﴾

حوالہ جات

۱۔ گوپی چند نارنگ: نیا افسانہ نئی روایت، مشمولہ، ماہنامہ آہنگ، فکشن نمبر، دی کلچرل اکیڈمی، جگ جیون روڈ ’گیا‘، ۱۹۸۱ء، ص ۱۸۔

۲۔ عمارہ طارق، ڈاکٹر: اردو افسانے کا علامت سے بیانیہ تک کا سفر اور جاگیردارانہ اور سرمائیہ دارانہ مظاہر؛ مشمولہ ماہنامہ فانوس جلد ۵۶؛ شمارہ نمبر ۱، ۲۰۱۶ء، ص ۲۵۸۔

۳۔ قاضی عابد، ڈاکٹر: اردو افسانہ اور اساطیر؛ شعبہ اردو بہاؤالدین زکریا، یونی ورسٹی، ملتان۔ ۲۰۰۲ء؛ ص ۳۴۷۔

۴۔ ایضاً: ۳۵۳۔

۵۔ ایضاً۔

۶۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر: اردو افسانے کی روایت؛ ۱۹۰۳ء تا ۱۹۹۰ء؛ اکادمی ادبیاتِ پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء، ص، ۸۷۰۔

۷۔ عمارہ طارق: ڈاکٹر؛ اردو افسانے کا علامت سے بیانیہ تک کا سفر اور جاگیردارانہ اور سرمائیہ دارانہ مظاہر؛ ایضاً؛ ص ۲۶۹۔

۸۔ فوزیہ اسلم: جدید افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے نئے تجربات؛ تنقیدی جائزہ؛ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد؛ ۲۰۰۵ء، ص؛ ۴۹۷۔

۹۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر: اردو افسانے کی روایت؛ ایضاً؛ ص ۸۸۔

۱۰۔ ایضاً: ص: ۴۹۸۔

۱۱۔ ایضاً: ص، ۴۹۹

۱۲۔ ایضاً: ص، ۵۰۱۔

۱۳۔ ایضاً؛ ص ۹۷۵۔

۱۴۔ عمارہ طارق، ڈاکٹر: ایضاً، ص ۴۰۴۔

۱۵۔ سرور الہدیٰ: بلراج مین را، ایک نا تمام سفر، مکتبہ عرشیہ پبلی کیشنز۔ دلشاد کالونی۔ دھلی۔ ۲۰۱۵ء، ص ۲۱۔

۱۶۔ ایضاً: ایک نا تمام سفر، ایضاً؛ ص ۲۴۔

۱۷۔ قاضی عابد؛ ڈاکٹر: اردو افسانہ اساطیر؛ بہاء الدین زکریا یونی ورسٹی، ملتان، ۲۰۰۲ء، ص ۳۵۳۔

۱۸۔ اسلام عشرت: جدید افسانہ نگاروں کا مطالعہ مشمولہ ماہنامہ ’آہنگ‘ فکشن نمبر، دی کلچرا کیڈمی، رینہ ہاؤس، جگ جیون روڈ، ’گیا‘، جولائی ۱۹۸۱ء، ص ۳۲۔

۱۹۔ صاحب علی؛ ڈاکٹر: اردو فکشن کا مطالعہ؛ مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دھلی، علی گڑھ و بمبئی: ۲۰۰۶ء، ص ۴۷۔

۲۰۔ ناصر عباس نیّر: زندگی سے مکالمہ مشمولہ 'بنیاد' جلد ۶، ۲۰۱۵ء، ص ۳۵۳۔

۲۱۔ ایضاً: ص ۳۷۴۔

۲۲۔ سرور الہدیٰ: بلراج مین را: ایک ناتمام سفر، ایضاً، ص ۶۷۔

۲۳۔ عمارہ طارق؛ ڈاکٹر: ایضاً، ص ۲۹۷۔

۲۴۔ اسلام عشرت: جدید افسانہ نگاروں کا مطالعہ، ایضاً، ص ۳۲۔

۲۵۔ عمارہ طارق، ڈاکٹر: ایضاً، ص ۴۳۶۔

۲۶۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر؛ اردو افسانے کی روایت، ص ۹۴۵۔

۲۷۔ ایضاً: ص ۸۴۳۔

۲۸۔ انور سدید: عالمی اردو ادب: اشفاق احمد نمبر (۲۰۰۶ء)، مشمولہ فرہادِ لوح قلم، مکتبۂ کمالستان، گنیش پارک، دہلی، ۲۰۰۹ء، ص ۳۵۱۔

۲۹۔ دیویندر اسرّ: خوشبو بن کے لوٹیں گے، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، نیو دھلی، ۱۹۹۳ء ص ۵۰۔

۳۰۔ ایضاً: ص ۲۱۔

۳۱۔ انور سدید: عالمی اردو ادب: اشفاق احمد نمبر (۲۰۰۶ء)، ایضاً، ص ۳۵۲۔

۳۲۔ گلزار جاوید: دیویندر اسّر سے مکالمہ بعنوان براہ راست؛ مشمولہ چہار سو، ص ۱۰۔

۳۳۔ نند کشور وکرم: ایک دانشور کی موت؛ مشمولہ ایک دانشور، ایک مفکر: دیویندر اسّر؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز دہلی؛ ۲۰۱۳ء، ص ۱۲۔

۳۴۔ گلزار جاوید: براہِ راست؛ انٹرویو؛ مشمولہ فرہادِ لوح وقلم، ایضاً؛ ص ۸۵۔

۳۵۔ نند کشور وکرم: 'عالمی اردو ادب'، جلد ۳۶ ردسمبر ۲۰۱۳ء، پیش لفظ۔

۳۶۔ راشد عزیز: مکالمہ مشمولہ؛ ایوانِ اردو، دہلی، دسمبر ۲۰۱۰ء، ص ۵۲۔

۳۷۔ دیویندر اسّر: نند کشور وکرم مشمولہ فرہادِ لوح وقلم، ایضاً، ص ۱۷۔

۳۸۔ فاروق ارگلی: پیش لفظ، بعنوان عرضِ مرتب؛ مشمولہ ایضاً، ص ۱۱۔

۳۹۔ قاضی عابد، ڈاکٹر: اردو افسانہ اور اساطیر؛ شعبہ اردو بہاؤ الدین یونی ورسٹی، ملتان۔ ۲۰۰۲ء؛ ص ۳۴۷۔

۴۰۔ عمارہ طارق؛ ڈاکٹر: اردو افسانے کا علامت سے بیانیہ تک کا سفر اور جاگیردارانہ اور سرمائیہ دارانہ مظاہر؛ مشمولہ ماہنامہ فانوس جلد ۵۶؛ شمارہ نمبر ا، ۲۰۱۶ء، ص ۸۴۳۔

۴۱۔ عمارہ طارق؛ ڈاکٹر: ایضاً، ص ۳۵۳۔

۴۲۔ فردوس انور قاضی؛ ڈاکٹر: ردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبۂ عالیہ لاہور، ۹۹۰ء، ص ۵۸۸۔

۴۳۔ مرزا حامد بیگ ڈاکٹر؛ اردو افسانے کی روایت؛ ڈاکٹر؛ ایضاً، ص ۱۰۵۷۔

۴۴۔ دیویندر اسّر : خوشبو بن کے لوٹیں گے، ایضاً، ص ۴۹۔

۴۵۔ ایضاً: ص ۵۲۔

۴۶۔ جگدیش چترویدی: تشکیک کے بیچ جیتے ہوئے لوگ؛ مشمولہ ایک دانشور۔ ایک مفکر، ایضاً، ص؛ ۲۶۔

۴۷۔ دیویندر اسّر : کینوس کا صحرا، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر نیو دھلی،، ۱۹۸۳ء، فلیپر۔

کتابیات

ا۔ بنیادی مآخذ:

۱۔ دیویندراسّر :ادب اورنفسیات: یونین پرنٹنگ پریس دھلی، اپریل،۱۹۶۳ء۔

۲۔ دیویندراسّر :ادب اورجدید ذہن: مکتبۂ شاہراہِ، اردو بازار، دھلی، جنوری ۱۹۶۸ء۔

۳۔ دیویندراسّر :ادب کی آبرو: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی،۱۹۹۴ء۔

۴۔ دیویندراسّر :پرندے اب کیوں نہیں اڑتے: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی،۱۹۹۲ء۔

۵۔ دیویندراسّر :خوشبو بن کے لوٹیں گے: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی،۱۹۸۶ء،۱۹۹۱ء،۱۹۹۲ء۔

۶۔ دیویندراسّر :شیشوں کا مسیحا: حلقہ اربابِ فکر، تین ہٹی، کراچی،۱۹۵۵ء

۷۔ دیویندراسرّ :عوامی ذرائع ابلاغ ترسیل اور تعمیر و ترقی۔ قومی کونسل برائے فروغِ اردو، نئی دھلی،۲۰۰۲ء۔

۸۔ دیویندراسّر :فکراورادب: مکتبہ قصرِ اردو، اردو بازار، دھلی،۱۹۵۸ء۔

۹۔ دیویندراسّر : کینوس کا صحرا: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی،۱۹۸۳ء۔

۱۰۔ دیویندراسّر : گیت اورانگارے: آزاد کتاب گھر، کلاں محل، دہلی، مئی،۱۹۵۲ء۔

۱۱۔ دیویندراسّر : مستقبل کے روبرو: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی،۱۹۸۶ء۔

۱۲۔ دیویندراسّر :نئی صدی اورادب: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی، باراوّل،۲۰۰۰ء۔

۲۔ ثانوی مآخذ:

الف۔ کتب:

۱۳۔ اسلم جمشید پوری؛ ڈاکٹر، اردو فکشن تنقید و تجزیہ؛ ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، گول مارکیٹ، نئی دھلی،۲۰۱۲ء۔

۱۴۔ اسلام سندیلوی، ڈاکٹر :ادب کا تنقیدی مطالعہ؛ مکتبہ میری لائبریری؛ لاہور؛۱۹۸۹ء۔

۱۵۔ سرورالہدٰی: بلراج مین را، ایک ناتمام سفر، مکتبہ عرشیہ پبلی کیشنز۔ دلشاد کالونی۔ دھلی۔۲۰۱۵ء۔

۱۶۔ صاحب علی، ڈاکٹر :اردو فکشن کا مطالعہ مکتبۂ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، علی، گڑھ اور بمبئی، اکتوبر،۲۰۰۶۔

۱۷۔ طارق سعید :اسلوب اوراسلوبیات، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی،۱۹۹۶ء۔

۱۸۔ فرزانہ شاہین :اردو کے نمائندہ افسانہ نگار، ڈائمنڈ آرٹ پریس، بیٹھک سٹریٹ، کلکتہ،۶۹،۲۰۰۹ء۔

۱۹۔ قاضی عابد؛ ڈاکٹر :اردو افسانہ اساطیر؛ بہاءالدین زکریا یونی ورسٹی، ملتان،۲۰۰۲ء۔

۲۰۔ محمد شاہد :اردو افسانہ صوت و معنی نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، جولائی ۲۰۰۶ء۔

۲۱۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر :اردو افسانے کی روایت، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد،۲۰۱۰ء۔

۲۲۔ نندکشوروکرم: ایک دانشور۔ایک مفکر: دیویندراسّر پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز نیودھلی؛۲۰۱۳ء۔

ب۔رسائل وجرائد:

۲۳۔ آئندا،شمارہ۵۱تا۵۲،جلد۱۳؛اقبال منزل،کیمبل روڈ،کراچی؛جولائی تادسمبر،۲۰۰۸ء

۲۴۔ آہنگ،فکشن نمبر،دی کلچراکیڈمی،رینہ ہاؤس،جگ جیون روڈ،گیا،جولائی۱۹۸۱ء۔

۲۵۔ اردوافسانہ صوت ومعنی،نیشنل بک فاؤنڈیشن،اسلام آباد،جولائی۲۰۰۶ء۔

۲۶۔ ایوانِ اردو،دہلی،اردواکیڈمی دہلی،دسمبر۲۰۱۰ء۔

۲۷۔ 'بنیاد': جلد۶،لاہور یونیورسٹی آف مینیجمنٹ سائنسز،لاہور،پاکستان،۲۰۱۵ء۔

۲۸۔ تخلیقی ادب؛نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز؛اسلام آباد؛جنوری۲۰۰۷ءو۲۰۰۸ء۔

۲۹۔ تخلیق؛لاہور؛جلد۳۰؛شمارہ۱۲؛دسمبر۱۹۹۹ء۔

۳۰۔ چہارسو،دیویندراسّر نمبر؛مدیرگلزارجاوید،،راولپنڈی جلدنمبر۱۵،شمارہ ا،مئی۔جون۲۰۰۶ء

۳۱۔ عالمی اردوادب،دیویندراسّر نمبر،جلد۱۱،پبلشرزاینڈ ایڈورٹائزرز،کرشن نگرنیودھلی،۱۹۹۵ء۔

۳۲۔ فانوس،لاہور؛جلد۵۶،شمارہ نمبر۱،۲۰۱۶ء۔

۳۳۔ کچھ دیکھے سنے؛پبلشرزاینڈ ایڈورٹائزرز،کرشن نگردہلی،۲۰۱۳ء۔

۳۴۔ مشعل: گورنمنٹ ڈگری کالج کیمبل پور،(اٹک)علمی وادبی مجلّہ ۱۹۴۶ء۔

۳۵۔ مشعل: گولڈن جوبلی نمبر(۱۹۴۰ءتا۱۹۹۷ء؛مجلّہ ایضاً۹۸۔۱۹۹۷ء۔

۳۶۔ معیار؛کلیہّ اردوزبان؛انٹرنیشنل اسلامی یونیورسٹی؛اسلام آباد،شمارہ؛جنوری تاجون۲۰۱۴ء۔

ج۔مقالہ جات:

۳۷۔ روبینہ الماس:اردوافسانے میں جلاوطنی کے تجربے کااظہار؛بہاؤالدین زکریایونیورسٹی،ملتان؛۲۰۰۳ء۔

۳۸۔ عمارہ طارق؛ڈاکٹر:اردوافسانے کاعلامت سے بیانیہ تک کاسفر؛مشمولہ ماہنامہ فانوس،لاہور؛جلد۵۶،شمارہ نمبر۱؛۲۰۱۶ء۔

۳۹۔ عمران عراقی: دیویندراسّر ؛مستقبل کے روبرو؛ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس؛دہلی،۲۰۱۷ء۔

۴۰۔ فوزیہ اسلم،ڈاکٹر:اردوافسانے میں اسلوب اورتکنیک کے تجربات؛نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد؛۲۰۰۵ء۔

د۔مضامین:

۴۱۔ آرکے پالیوال: دیویندراسّر سے ایک مکالمہ؛مشمولہ ایک دانشورایک مفکر: دیویندراسّر ،کرشن نگر،دھلی،۲۰۱۳ء۔

۴۲۔ ابن النصیر، چوہدری: عالمی اردو ادب، دیویندر اسّر نمبر: جلد ۱۱، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر نیو دھلی، ۱۹۹۵ء۔
۴۳۔ اختر ہاشمی؛ ڈاکٹر: اردو افسانے کا سفر؛ رنگِ ادب پبلی کیشنز؛ اردو بازار، کراچی؛ ۲۰۱۲ء۔
۴۴۔ ارشد ناشاد؛ ڈاکٹر: 'تکنیک کی پیچیدہ ادبی اصطلاح' مشمولہ 'الماس' تحقیقی مجلّہ، شاہ عبدالطیف یونیورسٹی، خیر پور، ۲۰۰۹ء۔
۴۵۔ اسلام عشرت: جدید افسانہ نگاروں کا مطالعہ مشمولہ ماہنامہ 'آہنگ' فکشن نمبر، دی کلچر اکیڈمی، رینہ ہاؤس، جگ جیون روڈ، گیا، جولائی ۱۹۸۱ء۔
۴۶۔ انور سدید: عالمی اردو ادب: اشفاق احمد نمبر (۲۰۰۶ء)، مشمولہ فرہادِ لوح قلم، مکتبۂ کمالستان، گنیش پارک، دہلی، ۲۰۰۹ء
۴۷۔ انیس اشفاق؛ ناول میں اسلوب اور تکنیک کی آویزش؛ مشمولہ آئندا، شمارہ ۵۱ تا ۵۲، جلد ۱۳؛ اقبال منزل، کیمبل روڈ، کراچی؛ جولائی تا دسمبر، ۲۰۰۸ء۔
۴۸۔ ایم خالد فیاض: جدید اردو افسانے کے مباحث؛ مشمولہ الماس تحقیقی مجلّہ: شاہ عبدالطیف یونیورسٹی خیر پور؛ شمارہ ۱۶، ۱۵۔۲۰۱۴ء۔
۴۹۔ پروین شاکر: ساؤنڈ پروف کے عنوان سے آزاد نظم۔
۵۰۔ پروین کلو، ڈاکٹر: ترقی پسند اردو ناول پر روسی ناولوں کے اثرات؛ مجلّہ الماس؛ شاہ عبدالطیف یونیورسٹی، شمارہ ۱۲؛ ۱۲۔۲۰۱۱ء۔
۵۱۔ پریم چند کی افسانہ نگاری کا تحقیقی مطالعہ؛ مشمولہ اردو ادب کے افسانوی اسالیب، ایچ ای سی، ۲۰۰۷ء۔
۵۲۔ ثمرہ ضمیر: اردو افسانے کا موضوعاتی ارتقاء: تجزیاتی مطالعہ؛ مشمولہ معیار کلیۂ اردو زبان؛ انٹرنیشنل اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد شمارہ جنوری تا جون، ۲۰۱۴ء۔
۵۳۔ جگدیش چترویدی: تشکیک کے بیچ جیتے ہوئے لوگ مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی؛ ۲۰۱۳ء۔
۵۴۔ حیدر قریشی؛ دیویندر اسّر کی آخری ہجرت، مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر، کرشن نگر، دھلی، ۲۰۱۳ء۔
۵۵۔ دیویندر اسّر: ادبی تنقید کا نیا گلوبل ماڈل؛ بشمولہ تخلیق، بھگوان سٹریٹ، پرانا انارکلی لاہور، جلد ۲۷، شمارہ ۲؛ فروری ۱۹۹۶ء۔
۵۶۔ ایضاً: مستقبل سے مکالمہ؛ مشمولہ نئی صدی اور ادب، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، نیو دھلی؛ ۲۰۰۰ء۔
۵۷۔ ایضاً: حقیقت افسانے کی تلاش میں؛ مشمولہ اردو فکشن: مرتبہ آل احمد سرور؛ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی،

علی گڑھ؛۱۹۷۳ء۔
۵۸۔ ایضاً:حقیقت،فریبِ نظر،لباسِ مجاز؛مشمولہ مکالمہ کراچی؛کتابی سلسلہ نمبر۱۰،اکیڈمی بازیافت،کراچی۔
۵۹۔ ایضاً:شعور کا بہاؤ؛ادب اور نفسیات؛جوبلی پریس،نیودہلی؛۱۹۶۹ء۔
۶۰۔ ایضاً: کچھ ٹیگور کے بارے میں؛مشمولہ'مشعل':مجلّہ گورنمنٹ کالج کیمبل پور،۱۹۴۶ء۔
۶۱۔ ایضاً: دل کی بستی؛مشعل،گولڈن جوبلی نمبر،۱۹۴۰ءتا۱۹۹۷ء؛مجلّہ گورنمنٹ کالج کیمبل پور،اٹک،
۱۹۹۷۔۹۸ء۔
۶۲۔ ایضاً: آپ بیتی،'مشعل' گولڈن جوبلی نمبر،انتخاب ۹۷۔۱۹۴۰ء؛۱۹۹۸ء۔
۶۳۔ رابعہ سرفراز: اسلوب کیا ہے؛مشمولہ تخلیقی ادب؛شمارہ۵؛نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز؛اسلام آباد؛جنوری
۲۰۰۸۔
۶۴۔ راجی سیٹھ: دیویندر اسّر :ایک جلاوطن کی عظمت؛مشمولہ ایک دانشور:ایک مفکر: دیویندر اسّر ؛پبلشرز اینڈ
ایڈورٹائزرز،کرشن نگر،دھلی؛۲۰۱۳ء۔
۶۵۔ راشدعزیز: مکالمہ نندکشور وکرم (انٹرویو) مشمولہ'ایوانِ اردو'،دہلی،اردو اکیڈمی دہلی،دسمبر۲۰۱۰ء۔
۶۶۔ رضیہ سجادظہیر:منتخب ہندوستانی افسانے: مکتبہ عالمی؛۱۲۹۔الف مانک جی اسٹریٹ؛گارڈن ایسٹ کراچی
نمبر۳؛۱۹۷۶ء۔
۶۷۔ روبینہ الماس: اردو افسانے میں جلاوطنی کے تجربے کا اظہار؛بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی،ملتان؛۲۰۰۳ء۔
۶۸۔ ساجدہ زیدی: گریزاں کیفیات کے افسانے؛عالمی اردو ادب؛دیویندر اسر نمبر؛پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز،کرشن
نگر دہلی؛جلد۱۱،۱۹۹۵ء۔
۶۹۔ سریش سیٹھ: درد اپنا ہے،مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر ،کرشن نگر،دھلی،۲۰۱۳ء۔
۷۰۔ سلیم اختر،پروفیسر: ابلاغ کا مسئلہ ابلاغ کا مسئلہ؛نگارِ پاکستان؛مسائلِ ادب نمبر؛سالنامہ،گارڈن مارکیٹ
کراچی؛ ۱۹۶۸ء۔
۷۱۔ سید احتشام حسین: بحوالہ نورنگ،کراچی: گیت انگارے پر تبصرہ مشمولہ عالمی اردو ادب؛دیویندر اسّر نمبر؛پبلشرز
اینڈ ایڈورٹائزرز،کرشن نگر دہلی؛جلد۱۱،۱۹۹۵ء
۷۲۔ سید وقار عظیم،:نیا افسانہ،اردو اکیڈمی سندھ،کراچی،۱۹۵۷ء۔
۷۳۔ شافع قدوائی؛بیانیہ عرصہ اور راجندر سنگھ بیدی؛مشمولہ آج کل؛جلد۵۴،شمارہ نمبر۱،؛پبلی کیشن ڈویژن؛پٹیالہ
ہاؤس،نئی دھلی،اگست ۱۹۹۵ء۔
۷۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی: چند کلمے بیانیہ کے بیان میں؛مشمولہ آج کل؛پبلی کیشنز ڈویژن،پٹیالہ ہاؤس،نیودھلی؛

جلد۴۹؛شمارہ۱؛اگست۱۹۹۰ء۔

۷۵۔ شموئل احمد:'ایک دانشور ایک مفکر، دیویندر اسّر'؛ مرتبہ نند کشور وکرم؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، نیو دھلی؛۲۰۱۳ء۔

۷۶۔ شمیم حنفی: مستقبل کی ممکنہ تخلیق، مشمولہ چہارسو؛ جلد ۱۵ شمارہ مئی جون، ۲۰۰۶ء۔

۷۷۔ عتیق اللہ: متبادل تنقید اور دیویندر اسّر ؛مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر ،کرشن نگر، دھلی، ۲۰۱۳ء۔

۷۸۔ عصمت چغتائی: تبصرہ؛ عالمی اردو ادب؛ دیویندر اسّر نمبر؛ جلد ۱۱؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر دہلی؛ ۱۹۹۵ء۔

۷۹۔ علمدار حسین بخاری؛ ڈاکٹر: حقیقت پسند فکشن میں بیانیہ بطور منظر؛مشمولہ الماس تحقیقی مجلّہ؛ شمارہ ۱۰؛ شاہ عبدالطیف یونیورسٹی؛ خیر پور؛۲۰۰۸ء۔

۸۰۔ عمران عراقی: دیویندر اسّر کا افسانوی اختصاص؛مشمولہ تعبیر؛ شمارہ ۱؛ جنوری تا جون، ۲۰۱۵ء؛ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی؛ اسلام آباد۔

۸۱۔ غلام جیلانی برق، ڈاکٹر: شذرات، مشعل، مجلّہ گورنمنٹ ڈگری کالج، کیمبل پور، ۱۹۴۶ء۔

۸۲۔ فاروق ارگلی: پیش لفظ؛ فرہادِ لوح وقلم؛ مکتبۂ کمالستان، گنیش پارک، دہلی، ۲۰۰۹ء

۸۳۔ فردوس انور قاضی: تحریک آزادی کا نتیجہ خیز دور اور اردو افسانہ؛مشمولہ اردو ادب کے افسانوی اسالیب، ایچ ای سی، ۲۰۰۷ء۔

۸۴۔ فوزیہ اسلم؛ ڈاکٹر: روایتی اور جدید افسانے کی تکنیک کا تقابلی جائزہ؛مشمولہ تخلیقی ادب؛ شمارہ ۴، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز؛ اسلام آباد؛ جنوری ۲۰۰۷ء۔

۸۵۔ فہیم اعظمی: عالمی اردو ادب؛ دیویندر اسرّ نمبر؛ مرتبہ نند کشور وکرم؛ جلد نمبر ۱۱، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، دہلی؛ ۱۹۹۵ء۔

۸۶۔ قمر رئیس، پروفیسر: مرتبہ، ترقی پسند ادب کے معمار؛ انسائیکلوپیڈیا؛ سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۱۳ء۔

۸۷۔ کمل کمار: دیویندر جی خوشبو بن کے لوٹ آئے؛مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر ،کرشن نگر، دھلی، ۲۰۱۳ء۔

۸۸۔ گلزار جاوید: مکالمہ بعنوان براہِ راست؛مشمولہ چہارسو؛ راولپنڈی جلد نمبر ۱۵، شمارہ مئی۔ جون ۲۰۰۶ء۔

۸۹۔ گوپی چند نارنگ: نیا افسانہ نئی روایت، مشمولہ، ماہنامہ آہنگ، فکشن نمبر، دی کلچرل اکیڈمی، جگ جیون روڈ گیا، ۱۹۸۱ء۔

۹۰۔ گورچرن سنگھ: پتھروں کے شہر میں شیشہ گر؛مشمولہ ایک دانشور ایک مفکّر: دیویندر اسّر ؛ کرشن نگر دھلی؛۲۰۱۳ء۔

۹۱۔ للت شکل: پُل ہوتے الفاظ مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر؛ پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی؛ ۲۰۱۳ء۔

۹۲۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر: زبان اور ادب کے رشتے؛ نگارِ پاکستان، مسائلِ ادب نمبر؛ سالنامہ ۱۹۶۸ء۔

۹۳۔ محمد اشرف کمال؛ ڈاکٹر: اردو ادب پر اسلوبیاتی تنقید اور نفسیاتی تنقید کے اثرات؛ مشمولہ تحقیقی زاویے؛ شمارہ ۹، جنوری تا جون ۲۰۱۷ء۔

۹۴۔ ایضاً: اسلوبیات، اسلوب تحریر کا لسانی مطالعہ، مشمولہ الماس، تحقیقی مجلّہ شاہ عبدالطیف یونی ورسٹی، خیر پور، شمارہ ۱۶؛ ۱۶۔۲۰۱۵ء۔

۹۵۔ محمد افضال بٹ؛ ڈاکٹر: اردو ادب پر اسلوبیاتی تنقید اور نفسیاتی تنقید کے اثرات مشمولہ تحقیقی زاویے، شمارہ ۹؛ جنوری تا جون ۲۰۱۷ء۔

۹۶۔ محمد افضل، شیخ: باتیں ہماریاں؛ مشعل گولڈن جوبلی نمبر، انتخاب ۹۷۔۱۹۴۰ء؛ ۱۹۹۸ء۔

۹۷۔ محمد کیومرثی؛ ڈاکٹر: اردو میں افسانہ نگاروں کے اسالیب۔ ایک جائزہ؛ مشمولہ الماس تحقیقی مجلّہ نمبر ۱۱۔ شاہ عبدالطیف یونی ورسٹی، خیر پور۔ ۲۰۰۹ء۔

۹۸۔ ایضاً، ڈاکٹر: تدریسِ افسانہ نیا تناظر؛ الماس؛ تحقیقی مجلّہ، شاہ عبدالطیف یونیورسٹی، خیر پور؛ شمارہ ۱۴۔۱۳؛ ۲۰۱۲۔

۹۹۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر؛ اردو افسانہ زبان و بیان؛ سہ ماہی ادبیات، اکادمی ادبیات، اسلام آباد؛ شمارہ ۱۳ تا ۱۵، جلد ۴۔ ۱۹۹۷۔

۱۰۰۔ ممتاز شیریں: مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر؛ مشمولہ نقوش افسانہ نمبر؛ شمارہ ۵۳۔۵۲؛ ادارہ فروغِ اردو؛ ۱۹۵۵ء۔

۱۰۱۔ منموہن چڈھا: دیویندر اسّر، مابعد جدیدیت کی چنتاؤں کا مفکرّ، مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی؛ ۲۰۱۳ء۔

۱۰۲۔ مہدی جعفری: دیویندر اسّر کی افسانہ طرازیاں؛ مشمولہ چہارسو: دیویندر اسّر نمبر؛ جلد ۱۵؛ شمارہ مئی۔ جون، فیض الاسلام پرنٹنگ پریس؛ راولپنڈی؛ ۲۰۰۶ء۔

۱۰۳۔ ناصر عباس نیّر: زندگی سے مکالمہ مشمولہ 'بنیاد' جلد ۶، لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز، لاہور، پاکستان، ۲۰۱۵ء۔

۱۰۴۔ نریندر موہن: اندر لاوا... اوپر برف؛ مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر، کرشن نگر، دھلی، ۲۰۱۳ء۔

۱۰۵۔ نند کشور وکرم: دیو، جسے لوگ بھول گئے، مشمولہ چہارسو؛ جلد ۱۵ شمارہ مئی جون، ۲۰۰۶ء۔

۱۰۶۔ ایضاً: منتخب افسانے ۱۹۹۵، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی، ۱۹۹۶ء۔

۱۰۷۔ ونے: ڈاکٹر: باطنی دنیا سے خارجی دنیا کا سودمند سفر مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی؛ ۲۰۱۳ء۔

۱۰۸۔ ہریش نول: نہ دکھنے والا درد، مشمولہ ایک دانشور ایک مفکر: دیویندر اسّر، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی؛ ۲۰۱۳ء۔

ہ۔ غیر مدوّن افسانے:

۱۰۹۔ دیویندر اسّر: آدمی پرندہ ہے؛ مشمولہ ماہنامہ تخلیق؛ جلد ۲۴، شمارہ ۸، اگست، ۱۹۹۳ء۔

۱۱۰۔ دیویندر اسّر: بیتے موسم کا مکالمہ؛ عالمی اردو ادب دیویندر اسّر نمبر، جلد ۱۱، ۱۹۹۵ء۔

۱۱۱۔ دیویندر اسّر: سدھارتھ؛ مشمولہ عالمی اردو ادب، دیویندر اسّر نمبر، جلد ۱۱، ۱۹۹۵ء۔

۱۱۲۔ دیویندر اسّر: صدائے شام کا زخمی پرندہ، مشمولہ منتخب افسانے ۱۹۹۵ء، مرتبہ نند کشور وکرم، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، کرشن نگر، دھلی، ۱۹۹۶ء۔

۱۱۳۔ دیویندر اسّر: مسٹر روشو؛ مشمولہ چہار سو؛ دیویندر اسّر نمبر، جلد ۱۵، شمارہ ۱، مئی تا جون، ۲۰۰۶ء۔

۱۱۴۔ دیویندر اسّر؛ میوزیم؛ مشمولہ 'آئندہ'، شمارہ نمبر ۵۱۔۵۲، جولائی تا دسمبر، اقبال منزل کیمبل روڈ، کراچی، ۲۰۰۸ء۔

۱۱۵۔ دیویندر اسّر: نئی رت کا راگ؛ عالمی اردو ادب دیویندر اسّر نمبر، جلد ۱۱، ۱۹۹۵ء۔

و۔ انٹرویو:

۱۱۶۔ شیخ محمد افضل سے انٹرویو، راشد علی زئی: مقیم کیمبل پور (حال اٹک) دسمبر/ ۲۰۱۸ء۔

۱۱۷۔ نند کشور وکرم سے انٹرویو، محمد ارشد انٹرویو، اسلام آباد؛ فروری، ۲۰۱۹ء۔